L. mus.
o.
23 6h

L. mūs.

O. bh

23

Beethovens

Missa solemnis.

Eine Studie

von

Wilhelm Weber.

Augsburg 1897.

J. A. Schlosser'sche Buchhandlung

(F. Schott).

STAATLICHE BIBLIOTHEK BAMBERG

Staatliche Bibliothek Bamberg

Dem Andenken

meines hochverehrten Lehrers

✠ Professor Dr. Immanuel v. Faisst

in

unauslöschlicher Dankbarkeit

gewidmet.

Dem aufmerksamen Beobachter unseres heutigen Concertlebens drängt sich die unmittelbare Ueberzeugung auf, dass dieses mehr denn je von einem Namen beherrscht wird, dessen überragende Bedeutung nicht nur die übrige klassische, sondern auch die neuere Production vollständig in zweite Reihe drängt: Ludwig van Beethoven. Diese Erscheinung heute, 70 Jahre nach dem Tode des Meisters, von Jahr zu Jahr gesteigert und förmlich systematisirt*), ist in ihren Gründen unschwer zu verstehen und bietet in vieler Hinsicht eine bedeutungsvolle Perspective in Gegenwart und Zukunft unseres öffentlichen Kunstlebens, schon deshalb, weil in diesem Beharren ganz gewiss nichts weniger als ein säumiger lähmender Conservativismus zu erblicken ist, wie er sonst und auch auf musikalischem Gebiet einer gesunden Entwicklung hemmend im Wege steht. Vielmehr bedeutet der fleissige und thatkräftige Kultus Beethovens geradewegs selbst einen Fortschritt, ein rühmliches Weiterschreiten in der allgemeinen Besitzergreifung des unendlichen Gebietes, das uns Beethoven erobert und das seinen Namen trägt. Man kann sagen, dass, besonders seit die zeitgenössische

---

*) Einen interessanten Einblick in die Verhältnisse bietet der seit einigen Jahren bestehende Concertprogrammaustausch von Breitkopf und Härtel, an dem sich über 100 der ersten Vereine Deutschlands, Oesterreichs, Belgiens, der Schweiz, Frankreichs und Dänemarks betheiligen.

Production mehr und mehr an der Oberfläche unserer Kunstbewegung haftete (den einzigen Namen Brahms natürlich ausgenommen, wohl auch in dieser Hinsicht der »Erbe Beethovens«), seit selbst glänzende Erscheinungen wie Mendelssohn, Schumann und Schubert abgeschlossene Perioden bedeuten, deren Epigonen sich kaum mehr lebensfähig oder doch kaum mehr entwicklungsfähig zeigen, das Lebenswerk Beethovens erst recht zur Geltung kommt, dass es wie Urgestein gegenüber späteren in ihrer Structur vergänglicheren Formationen mehr und mehr als das Fundament für jedes gesunde Weiterbauen betrachtet wird. Jedenfalls muss man das Gefühl haben, dass erst jetzt nach und nach alle die Keime sich mächtig entfalten, die eben jenes kolossale Werk in das Kulturleben der Zeit gelegt hat. Als echter Säcularmensch hat ja Beethoven nicht für die Zeit, die für ihn nicht reif war und nicht reif sein konnte, sondern für die Zukunft geschaffen. Darin hat er nur Einen, der ihm gleicht: Joh. Seb. Bach. Auch dieses Gewaltigen Aussaat ging erst 100 Jahre nach seinem Tode auf und wird hoffentlich noch für unabsehbare Zeit Nahrung spenden gegen geistige und künstlerische Entartung.

Hiezu aber ist nothwendig, dass die Individualität eines Meisters wie Beethoven in ihrem ganzen Umfang, in ihrer umfassenden Vielseitigkeit, in der ganzen Tiefe ihres Wirkens immer mehr erkannt, erfasst und innerlich mit erlebt werde. Auf letzterem Begriffe liegt der Nachdruck! Ist ja jedes intensive Anhören einer Beethoven'schen Symphonie, eines Quartetts oder sonst eines Werkes des Meisters ein inneres Erlebniss, das sich nicht allein an das sinnliche Ohr sondern an unser ganzes besseres Sein wendet, das es in Erregung, ja oft in Aufruhr versetzt, um es durch alle Phasen innerster Seeleneindrücke zur Katharsis, zur inneren Läuterung zu führen.

Man kann sagen, dass das Lebenswerk Beethovens auch in seinen anfänglich dunkelsten Theilen Dank dem Ernst, der Tiefe des Verständnisses einer ganzen Schule von nachschaffenden Künstlern, unter denen Hans von Bülow ein Ehrenplatz gebührt, zum Gemeingut der Gegenwart geworden ist. Aber ebenso gewiss ist es, dass dieses allgemeine Verständniss einem Werke Beethovens — seinem „vollendetsten“, wie er selbst es öfter gerne nannte — gegenüber noch im Rückstande ist, weil das Werk auch heute noch wenigstens theilweise unter dem Banne der scheuen Ehrfurcht steht, mit der die Menge nur zu gern einer Riesenschöpfung den unfruchtbaren Tribut zahlt, wo es ihm die wahre innere Theilnahme versagen will oder muss . . . „— mit grösster Ehrfurcht bei Seite gelegt“, sagt einmal L. Köhler von der Beschäftigung mit Bach's Klavierwerken. Die „ebenso bewunderte als gefürchtete 2. Messe“ kann einer der geistreichsten und vielseitigsten Kenner unserer Literatur, H. Kretzschmar, in seinem „Führer durch den Concertsaal“ die Missa solemnis nennen — und so ist es auch. Der Grund liegt hier nicht eben tief, sondern vielmehr darin, dass der Löwenantheil einer Aufführung der Missa solemnis — und nur durch eine solche lebt ja das Werk — Dilettanten zufallen muss, denen die Bewältigung der zahlreichen Schwierigkeiten des Werks schon in physischer Beziehung erhebliche Opfer auferlegt. Der ganze Apparat der Aufführung mit ihrer höchst mühevollen Einstudierung ist ein zu schwerfällig functionirender, als dass er häufig in Thätigkeit gesetzt werden möchte. Es ist also unter allen Umständen dem Publikum die Gelegenheit nicht gegeben, in das Werk sich tiefer einzuleben, als es eben durch ein ein-, höchstens — wenn man die Generalprobe mitmachen kann — zweimaliges Hören ermöglicht wird, und dazu ist das Werk freilich nicht geschaffen. Dazu kommt nun aber in vielen

Kreisen ein Vorurtheil, das von allem Anfang dem Werk entgegengebracht, in zahlreichen einander getreu nach in aestheticis leider hergebrachter Sitte nachempfundenen, nachgesprochenen und nachgebeteten Schlagwörtern eine Unsumme von schiefen und haltlosen Urtheilen über das Werk in Umlauf setzte, die dann bei den naturgemäss selten wiederkehrenden Aufführungen dem Hörer die Möglichkeit einer unbefangenen Aufnahme zum Mindesten trübt. Alle die genannten schiefen Beurtheilungen gehen zum Theil von einem falschen Standpunkt dem Werk gegenüber aus, theils folgen sie aus einer vollständigen Unkenntniss des Inhalts und zwar objectiv und subjectiv gesprochen. Mit der 9. Symphonie ging es ja lange Zeit nicht viel besser. Das Verhältniss ihr gegenüber aber hat sich bei der häufig wenigstens leicht zu ermöglichenden Gelegenheit, das Werk zu hören, selbst aufzuführen, gebessert, ja es ist das denkbar beste geworden. Für die Beurtheilung der Missa solemnis aber fehlt vielfach auch heute noch der Standpunkt. Genauer kennen und aus tiefstem Herzen verehren lernen sie eigentlich nur die Mitglieder unserer Chorvereine, denen es vergönnt ist, unter begeisterter Führung in das Innerste des Heiligthums zu dringen. Das Publikum im Grossen und Ganzen tritt immer mehr oder minder unvorbereitet an das Werk heran und ist höchstens auf die paar Schlagworte angewiesen, die der Aufführung etwa in der Tagespresse oder in Programmen vorangeschickt werden können. Und doch bedarf kaum ein Werk, um voll gewürdigt zu werden, auch seitens des Hörers eine so hingebende Vorbereitung, wie gerade die Missa solemnis. Der Hörer muss wissen, was Beethoven wollte. Das Werk muss aus der Persönlichkeit seines Meisters heraus verstanden und aufgenommen werden, denn es ist selbst ein höchst persönliches. Der Hörer muss von vornherein sozusagen ohne Rest in Beethoven aufgehen,

um diese höchst persönliche Aussprache sich selbst zu eigen machen und mit empfinden, mit erleben zu können, was hier als, man kann nicht anders sagen, ungeheure Aeusserung des grössten Meisters und eines der edelsten Menschen, die je gelebt, vor uns tritt. Um das Werk in seiner Gesammtheit wie in seinen Einzelzügen zu beurtheilen, ist es unerlässlich, mit dem „Ernst, den keine Mühe bleichet“, in das Werk einzudringen, um an seinen Ausgangspunkt zu gelangen und zu erfahren, warum es so und nicht anders geworden ist. Ein Werk, über dessen Anfang der Meister selbst die Worte schrieb: „Vom Herzen! Möge es wieder zum Herzen gehen!“ sollte aber doch werth sein, dass man es nicht nur bewundert und in scheuer Ehrfurcht an ihm vorübergeht, sondern dass man in den weitesten Kreisen unserer Kunstfreunde ihm nahe zu treten sucht, mit ihm — dem gefürchteten — vertraut zu werden, es zu lieben sucht, wie der Meister selbst es geliebt hat.

Wenn es der nachfolgenden Arbeit gelingen sollte, gewissen Vorurtheilen entgegen zu treten, bestehende Zweifel zu lösen, drohende Widersprüche zu bannen, vor Allem aber ein intimeres Verständniss der Missa solemnis anzubahnen und auf dieser neu gewonnenen Erkenntniss den Bewunderern des Werkes einen immer weiteren Kreis von überzeugten treuen Anhängern zuzugesellen und dadurch den so hell strahlenden Ruhm seines Schöpfers auch nur um ein Geringes zu mehren, so wären die kühnsten Hoffnungen erfüllt, denen sie ihr Entstehen verdankt. Nicht aus dem blosen Studium der Partitur, sondern aus dem vollen feurigen Leben heraus, wie es das praktische Studium des Werks im Verein mit einem anhänglichen und im hohen Grad begeisterungsfähigen und in verschiedener Hinsicht „im Feuer bewährten“ Chor ermöglicht, ist sie geschrieben. Aus den Blättern der Partitur heraus aber wie aus den begeisternden

Erfahrungen beim Studium stiegen dem Verfasser theure Erinnerungen an den hochverehrten Freund und Lehrer, dessen Andenken diese Arbeit gewidmet ist. Möge Seines Geistes ein Hauch aus ihren Zeilen zittern, dann wird ihr wenigstens das Zeugniss eines ehrlichen Ernstes, versuchter treuer Pflichterfüllung im Dienste des Schönen, Guten und Wahren nicht versagt bleiben dürfen.

Augsburg, zum 70. Todestag L. van Beethovens
26. März 1897.

I.

In Beethovens Tagebuch finden wir unterm 8. Juni 1818 den Eintrag: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben, alte Choräle der Kirche etc. durchgehen, wo auch zu sehen, wie die Absätze in richtigsten Uebersetzungen nebst vollkommener Prosodie alter christkatholischer Psalmen und Gesänge überhaupt.“ — Unmittelbar darauf aber: „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst. O Gott über Alles!

Denn die ewige Vorsicht
Lenkt allwissend das Glück oder Unglück sterblicher Menschen!“ — —

Aus der gleichen Zeit ist aber auch das in grüner Seide geheftete Innere einer Brieftasche Beethovens aufbewahrt, dessen innere Umschlagseite auf rosa Glanzpapier mit kräftigem Stift in das widerstrebende Material eingedrückt, mit dem Wort „Elei“— das Halbenotenmotiv des Kyrie der Missa solemnis nachweist.

Fast gleichzeitig drängt sich daher das Bedürfniss der Seele in die Worte des Tagebuchs wie der erste bedeutungsvolle Keim der musikalischen Befriedigung dieses Bedürfnisses in die 4 bedeutsamen Noten eines Motivs, das in seiner hingebungsvollen Innigkeit so recht geeignet ist für den Charakter des ganzen Werks. Damit war der entscheidende Schritt gethan, waren die Pforten geöffnet, war der Fels geborsten, aus dem heraus wie ein Lavastrom das feuerflüssige Innere

eines zum Ueberströmen vollen Herzens sich Bahn brach. Fürwahr es lebt und webt etwas Urgeschichtliches in der Missa solemnis, ebenso wie in ihrem Schwesterwerk, der 9. Symphonie, und es drängt sich unwillkürlich die Frage auf: welches sind die Kräfte die hier geheimnissvoll walteten, welches sind die Elemente, die den Urstoff bildeten zu einem Werke von so monumentaler Grösse, welches ist die Triebkraft zu dem schöpferischen „Werde“, die dem vordem im tiefsten Innern verborgenen Gefühlsleben zu einer Aeusserung von elementarer Wucht verhalf? — —

Die Quellen der Missa solemnis entspringen in Beethovens Charakter und nicht allein in dem frei waltenden Schwunge der künstlerischen Phantasie, denn dieses Werk erscheint als der denkbar höchste Erguss einer Persönlichkeit im eminentesten Sinn des Worts. In ihr und ihrer scharf bestimmten und umrissenen Eigenart hat es seine Wurzeln, sein Wachsthum aber folgt dem der Pflanze zum Lichte, nach oben. Dort ein starker künstlerisch hoher sittlicher Charakter, hier das höchste Ziel, das der Menschengeist sich stecken kann, der Flug zum Göttlichen, zum erkannten Urquell seines Seins: das sind die beiden Pole zwischen denen sich die Betrachtung der Missa solemnis zu bewegen hat, wenn sie der Meinung folgen will, die ihr Meister selbst von ihr hatte und haben musste. Die „hohe Messe“ ist nicht etwa das Product einer auf kurze Zeit zusammengedrängten Speculation oder eine köstliche Frucht der „Gunst des Augenblicks“, sondern in ihr ruht ein Stück Leben edelster Art, weil es die edelsten Regungen der Seele zum Ausdruck bringt. Nicht kurze Zeit, sondern 5 Jahre hat der Meister an ihr unter den denkbar verschiedensten Lebensverhältnissen mit Aufbieten seines besten Könnens im wahrsten Sinn des Worts gearbeitet. Nicht entsprang sie wie Pallas gewappnet aus des Donnerers Haupt, sondern

sie entstand „vom Herzen“ in unermüdlichem Suchen nach dem höchsten Ausdruck dessen, was an hohen und heiligen Gedanken in des Meisters Seele schlummerte, und so ist das Werk gewachsen in des Wortes wahrster Bedeutung, indem es alle geistigen Nährkräfte aus seinem Boden in sich aufnahm und zu dem wunderbaren organischen Gebilde gestaltete, als das die Messe jetzt vor uns steht. Dieser Nährboden ist aber eben der Charakter Beethovens, denn nur dieser war im Stande die ungeheure Spannung aller Gemüthskräfte auf die Dauer zu ertragen, ja selbst wieder zu erzeugen, unter der das Werk entstand. In diesem Charakter und in dieser Persönlichkeit rangen Endliches und Unendliches mit elementarer Gewalt und das Unendliche siegte. Eine Wirkung, wie die Missa solemnis, kann nur in einem grossen sittlichen Charakter wurzeln. Ein solcher aber offenbart sich nicht im Kampfe mit einer Welt von Kleinlichkeiten und Misshelligkeiten, ja nicht einmal im Ertragen eines einmal unabänderlichen Uebels — Beides war ja Beethoven im reichsten Maasse beschieden, — sondern eben in der Bethätigung der edelsten Eigenschaften des Geistes wie des Herzens, die, getragen von dem Glauben an eine höhere Welt als Resultat strenger ernster Selbstsucht und als Bollwerk gegen jede unlautere, ja selbst gegen jede kleinliche Regung der menschlichen Natur sich bewährt — „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“

Unter diesem Gesichtspunkt muss die Missa solemnis betrachtet und beurtheilt werden; jeder andere bleibt entweder an der Form, als der Schaale oder allenfalls an allgemeinen Betrachtungen haften, die das Wesen der Sache verhüllen, statt enthüllen.

Und welches sind nun die entscheidenden Züge dieses Charakters, aus denen diese ungeheure Erhebung aus sich selbst hervorgehen musste? — Es kann nicht unsere Auf-

gabe sein, aus der Biographie Beethovens, die uns in verdienstvollen Werken vorliegt, ein erschöpfendes Bild der Persönlichkeit Beethovens zusammenzufassen. Vielmehr dient es unserem Zwecke, aus dem grossen Characterbild diejenigen Züge herauszulesen, die wie Magnetnadeln nach dem Pol incliniren, auf den das ganze Meisterwerk überhaupt gerichtet ist: auf das Ewige.

War Beethovens ganzes Dasein auch in erster Linie der Kunst geweiht und war diese das Licht, das sein Dasein erleuchtete, so glühten in seinem grossen Herzen doch noch zwei Sterne: Gott und die Menschheit, jener sein Mittelpunkt eines tiefen und reinen Glaubens an eine höhere, bessere Welt, diese das Jdeal der edelsten Regungen seiner Seele. Sein Verhältniss zu Gott und Göttlichem wird späterhin eingehender zu erörtern sein. Für den Augenblick wollen wir fragen, welche Eigenschaften des Herzens wie des Geistes aus dem Verhältniss zu den Menschen sich zu erkennen geben. Und da drängt sich uns denn das eine grosse, herrliche Wort Liebe auf, in der alle diese Eigenschaften ihren Ausgang und ihr Ziel haben. Ja, die des vereinsamten Meisters Leben am tiefsten bewegende Macht ist die Liebe, Liebesbedürfniss ist das brennende, stets ungestillte und trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb immer auf's neue entbrennende Sehnen seiner Seele. Nicht umsonst liegt der eine der beiden Doppelgipfel seines ganzen Lebenswerkes — der andere ist die Missa solemnis! — in der Verherrlichung jenes dithyrambischen Wortes:

„Seid umschlungen Millionen
Diesen Kuss der ganzen Welt!“ — —

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie Unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was so scheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens“ —

und dann:

„Gottheit, Du siehst herab auf mein Inneres, Du kennst es, Du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen.“

Das sind zwei Worte jenes erschütternden Dokuments, das als das „Heiligenstädter Testament“ vom 6. Oktober 1802 bekannt ist. — Mit warmer Liebe hing er an den Seinen, an der Mutter, bei deren Tod er 1787 an Dr. Schade in Augsburg schreibt:

„sie war eine so gute liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin — wer war glücklicher als ich, da ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen konnte!“

— an dem Bruder Karl, ja selbst an dem so ganz anders als er gearteten Bruder Johann, an dem Neffen Karl, dem er in der späteren Zeit und nach dem Tode des Bruders Karl ein zweiter Vater wurde, dem er geradezu Alles opferte, was er besass. Und diese Liebe übertrug er, mehr oder minder darin vielleicht unbewusst dem philanthropischen Zuge der Zeit folgend, auf alle Menschen, die ihm seiner Neigung werth erschienen, jedenfalls aber auf die Menschheit als solche. Und wo sie am tiefsten glühte, diese Liebe, wo sie in ein hehres Frauenherz tauchte: brauchen wir hier erst erinnern an das ewige

„Freudvoll und leidvoll,
gedankenvoll sein,
langen und bangen
in schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend
zum Tode betrübt,
glücklich allein ist
die Seele, die liebt“

das wie ein cantus firmus durch das ganze Leben Beethovens zieht, — brauchen wir die edeln Frauennamen zu nennen, an denen sich sein ewig junges Herz entzündet und die durch seine Liebe verklärt an seiner Unsterblichkeit Theil haben? — Und nicht nur das lodernde Feuer der Liebe, nein, auch

die ruhige Flamme des Wohlwollens hat Platz gegriffen in seiner Seele in all den liebenswürdigen Erscheinungen, deren sie fähig ist: als Gutherzigkeit gegen Darbende,

„Darben kann ich nicht sehen, geben muss ich“
(Brief an Ries in London v. 5. 3. 1818)

„Ich habe das System, dass Alles, was in Rücksicht von körperlicher Nahrung zu viel geschähe, als ein Diebstahl anzusehen sei, welchen man an anderen Ausgaben mache, als da sind Arme und Verwendung auf Geistesnahrung“ (An Gianatasio del Rio, den zeitweiligen Erzieher seines Neffen)

als treue und hingebende Freundschaft — seine Briefe sind fast auf jeder Seite voll von Beweisen dafür, — als Würdigung fremden Verdienstes, die sich oft in liebenswürdigster Form nicht nur gegen grosse Meister wie Bach und Händel, sondern auch gegen untergeordnete Mitarbeiter am Werk der Kunst richtet, oder auch nur als Dankbarkeit, die ja nur in einem wohlwollenden Herzen Platz hat. Aus dieser seiner Liebe zu den Menschen schöpfte er immer neue Nahrung für sein inneres Leben. Daher auch der lebensfrische Muth und die heitere Energie als der Grundton seines Lebens und zugleich als der nothwendige Ausgangspunkt für den leichten Flug zu lichten Höhen, unbeirrt um alle Misere, um alle Trivialitäten der Alltäglichkeit, aber auch unbeirrt um so manches Leid, manches Bitterniss, das wie der Wurm an seinem Herzen nagen mochte.

Hieher gehört nun aber auch die Eigenart seines Naturells, seines Temperaments als die Quelle seiner künstlerischen Ausspruchsweise, die gewaltige, alle Schranken durchbrechende ungestüme Natur, sein Drang nach Unabhängigkeit, sein fester entschiedener Sinn, sein Freiheitsdrang, der sich äusserte in seinen Gedanken über Politik, über Recht, über Polizei u. dergl., in dem seine Vorliebe für die englische Verfassung wurzelte und in dem ihm merkwürdiger Weise als einem Ausnahmemenschen (manche meinten freilich

wohl eher einem „Narren“) seitens der Polizei der ehrsamen kaiserl. Gewalten eine ansehnliche Freiheit der Aussprache zugestanden wurde, und endlich sein Stolz und sein Selbstbewusstsein, das ihn vor keiner Grösse dieser Welt sich beugen lässt, das ihm aber auch den Muth gibt, aufrecht vor seinen Gott und Schöpfer zu treten.

Wie aber Beethoven zeitlebens bestrebt war, nach klar erkannten ethischen Grundsätzen sein Leben einzurichten, so war sein Wesen auch jederzeit empfänglich für die Einflüsse einer ästhetischen Bildung, denen er einen wichtigen Antheil an der Ausgestaltung seines inneren Lebens einräumte und deren Wirkung auf seine schöpferische Thätigkeit an mehr als einer Stelle direct nachzuweisen ist. Er las viel in dichterischen und philosophischen Werken. Er bekennt es selbst, dass er sich

„stets viele neue Ideen durchs Lesen zu verschaffen suchte“.

Wir wissen aus seines Bremer Verehrers, des bekannten Dr. Chr. W. Müller's Mittheilung, dass er sich „frühzeitig den durch Dichter geweckten Gefühlen zu überlassen“ Neigung hatte. Wir kennen ziemlich genau seine Lectüre und können in seinen Handexemplaren nachlesen, wie eifrig er sich Stellen anstrich, wir finden in seinen Tagebüchern zahlreiche Excerpte aus Schriftstellern, die uns über die Richtung seines eigenen Geisteslebens Auskunft geben und die überall zeigen, dass dieses „nur ewigen und ernsten Dingen“ zugewendet ist. Gerade dieses Mitklingen fremder dichterischer Ideen in der Seele des Künstlers ist uns werthvoll bei dem Versuch für manche Stellen der Missa solemnis, wie dies Richard Wagner mit so beneidenswerthem Glück bei der 9. Symphonie gethan hat, nach dichterischen Analogien uns umzusehen. Der Umgang mit hochstrebenden Geistern auf literarischem Gebiet war Beethoven ein tief gefühltes Bedürfniss; er diente ihm dazu, sein inneres Leben auszu-

schmücken, auf dass es ihm reichlich ersetze, was das äussere ihm versagte. Einmal schreibt er, nachdem wieder einmal eine leidenschaftliche Liebe zu einem Mädchen (Therese Malfatti) ohne Gegenliebe geblieben war, an seinen Freund, den Baron Gleichenstein:

„So sei es denn, für dich, armer Beethoven, gibt es kein Glück von aussen, du musst dir alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde."

Von dieser seiner inneren Welt aus findet er die natürlichen Brücken zu dem Reich seiner Töne, von dem er einmal (1814 an den Grafen Brunswick) schreibt:

„Was mich angeht, ja du lieber Himmel, mein Reich ist in der Luft, wie der Wind oft, so wirbeln die Töne, so oft wirbelts auch in meiner Seele."

— — Wir haben in Vorstehendem, wie gesagt, aus dem Characterbild Beethovens nur die Züge herausgenommen, die unserem Zwecke dienlich waren und noch sein werden.

Noch einmal aber haben wir den Zug hingebender Freundschaft hervorzuheben, der in dem Leben des Meisters eine so wichtige Rolle spielt. Denn eine Freundschaft ist in diesem Leben zum äusseren Anstoss für die Schöpfung unserer Missa solemnis geworden: die engen langjährigen und nach Allem, was wir darüber wissen, intimen freundschaftlichen Beziehungen zum Erzherzog Rudolf.

II.

Erzherzog Rudolf von Oesterreich, der jüngste Sohn Kaiser Leopold II., Bruder des Kaisers Franz, geb. 1788, war von Jugend auf für die geistlichen Würden eines Erzbischofs von Olmütz bestimmt und daher schon 1806 zum Coadjutor des Erzbischofs ernannt worden. Frühzeitig musikalischen Neigungen hold, wurde er 1808 Beethovens (man kann wohl sagen einziger) Schüler und verstand es, durch die Leutseligkeit und Liebenswürdigkeit seines Wesens wie durch den Grad seiner musikalischen Begabung und den Ernst seiner Studien nicht nur das dauernde Interesse des sonst dem ‚Stundengeben" durchaus abholden Meisters, sondern auch dessen aufrichtige und treu ergebene Liebe zu gewinnen und sich zu erhalten. „Ein edler Mensch zieht edle Menschen an und weiss sie festzuhalten." Vielleicht zog es den Meister mit seinem guten Herzen auch wegen des jüngeren Freundes Kränklichkeit (derselbe hatte ein chronisches Nierenleiden), die ihn seiner Liebe bedürftiger erscheinen lassen mochte, zu diesem. Die Personalien des erlauchten Schülers sind kurz verzeichnet: am 24. April 1819 wurde er Cardinal, am 4. Juni des gleichen Jahres Erzbischof von Olmütz (diese Ernennung war im Jahre 1818 bereits als bevorstehend bekannt), seine Inthronisation erfolgte im März 1820, er starb 1831. Ein Denkmal, das ihm in den vierziger Jahren in Ischl als Dank für seine Förderung des Kurorts gesetzt wurde, wäre wohl die letzte Spur seiner Erdentage, lebte sein Gedächtniss nicht fort in den Denkmälern seines

freundschaftlichen Verhältnisses zu Beethoven, der ihm eine Reihe seiner bedeutendsten Werke ausdrücklich namentlich widmete und der ihm einmal das schöne und ehrende Wort schrieb:

„Alle Werke, worauf es auch nicht angezeigt ist und die nur einigen Werth haben, sind J. K. H. zugedacht,“

der zugleich aber zufügte:

„Uebrigens denken Sie an keine Absicht dabei von mir“.
(An Erzb. R., vom Nov. 1816.)

Es lohnt sich wohl, mit wenigen Worten dieses merkwürdigen Verhältnisses zu gedenken. Ist dieses doch einer der direkten Wege, die zu unserer Missa solemnis führen. Man kann als sicher annehmen, dass das Bedürfniss, eine 2. Messe zu schreiben, latent geblieben wäre, wäre die Fantasie des Meisters nicht gerade durch sein Verhältniss zu dem angehenden Kirchenfürsten in einer bestimmten Richtung beeinflusst, in eine bestimmte Richtung förmlich gedrängt worden. Dass dies freilich in einer Zeit geschah, in der nach seinem ganzen Denken und Fühlen gerade ein derartiges Werk zum Werden reif sein oder doch werden sollte, das ist eine von den undefinirbaren Fügungen im Leben gerade dieses Künstlers, wie wir sie bei keinem andern Meister wieder finden; denn bei keinem hat man so das bestimmte Bewusstsein, dass ihre Hauptwerke in dem Punkt ihrer Entwicklungsgeschichte, da „die Zeit erfüllet war“, wie reife Früchte vom Baum fielen, wie bei Beethoven. Darin liegt das Organische in ihrem Werden, aber auch das Monumentale in ihrem Wachsen. Hier ist kein vorzeitiges Reifen, aber aus dem gleichen Grunde auch kein Niedergang, keine Decadence, sondern dieses ganze Lebenswerk verläuft mit der strengen Consequenz eines Naturereignisses, das zu seinem Ende und Höhepunkt eben dann gelangt, wenn seine Daseinsbedingungen erfüllt und erschöpft sind.

Unmerklich aber spielen in seinen Verlauf äussere Einflüsse herein, die dann in ihrer Wirkung wie prädestinirt erscheinen, vom Schicksal geschaffen, um bestimmte Keime in seiner Entwicklung zum Leben zu erwecken. Oder sollen solche Erscheinungen nur nach dem bekannten Post hoc ergo propter hoc, „nachdem und daher weil“ zu beurtheilen sein? Sie sind die Sonne, die die Pflanzenkeime zur Entwicklung bringt, die Keime selbst aber sind von höherer Hand geschaffen. Wir wollen nicht nach dem Sinne der Naturvölker die Sonne anbeten, aber wir wollen uns ihrer Wirkung freuen und daher den Frühling und Sommer preisen, wo ihre Wärme Leben „spendet.“ So wollen wir auch ein freundschaftliches Verhältniss — in mancher Hinsicht ja auch eine Sonne — nicht unter- und nicht überschätzen, aber wir wollen dankbar sein für die Wirkung, die es und sei es auch nur in einem äusseren Anlass auf die Entwicklung eines Meisters wie Beethoven ausübte.

Es ist ganz gewiss kein Zufall, dass Beethoven gerade seine mit bedeutendsten Werke dem Erzherzog Rudolf widmete: das 4. Concert in G, das 5. in Es, die Sonate Op. 81 a, das Trio Op. 97, die Sonate Op. 106, die Sonate Op. 111, die Messe Op. 123, die Fuge Op. 133. Der Gedanke liegt vielmehr nahe, dass dieses Freundschaftsverhältniss eine tiefere Wirkung auf das Seelenleben unseres Meisters ausübte, und wenn schliesslich die Missa solemnis auch weit über des Meisters Sinn und Meinung, wornach sie zunächst nur eine Verherrlichung des Ehrentages des geliebten Freundes sein sollte, hinauswuchs, wenn sie zu einer überwältigenden Offenbarung seines ganzen besseren Seins wurde, so ist es doch ganz gewiss nicht gleichgiltig, dass sie nicht aus einem blosen Höflichkeitsact, sondern aus Beziehungen entstieg, die manche gemeinsame Saite sympathisch zum Erklingen brachten.

In erster Reihe waren die künstlerischen Qualitäten und Bestrebungen des Schülers der Art, dass sie wohl würdig gewesen sein dürften, dass ihm der Meister mehr als 10 Jahre auch unter den schwierigsten, ja oft misslichsten äusseren Verhältnissen sein thatkräftiges Interesse bewahrte. Es ist kein schlechtes Zeugniss, wenn Beethoven noch 1824, wo der Schüler längst seinen Händen entwachsen war, an seinen „Kunstbruder" G. Nägeli vom Cardinal schreibt,

> „Musik versteht er und er lebt und webt darin, mir thut es wirklich um sein Talent leid, dass ich nicht mehr so viel an ihm thun kann." (Brief vom 9. Sept. 1824.)

Von seinem Spiel berichtet uns Reichardt, dass er das ihm gewidmete Es dur Concert „mit grosser Besonnenheit, Ruhe und Genauigkeit" executirte. Von seinen Compositionen werden namentlich „40 Veränderungen" genannt, denen der Meister selbst so schmeichelhaftes Lob spendet, dass, selbst wenn man davon abzieht, was auf Rechnung der Höflichkeit geht, noch recht viel Ehrenvolles übrig bleibt.

Sind es dergestalt jedenfalls eine vollgenügende Zahl von künstlerisch-materiellen Beziehungen, die den intimen Verkehr und Meinungsaustausch auch auf die Dauer rechtfertigten, so wiegt doch wohl schwerer als dies der moralische Halt, den Beethoven aus diesem schönen Verhältniss schöpfen musste. Es hiesse seine Begriffe und seine Werthschätzung von Liebe und Freundschaft gering achten, wenn wir trotz der oben erwähnten Verwahrung gegen egoistische Beweggründe seiner Anhänglichkeit an den Erzherzog glauben wollten, dass der von diesem einmal oder auch öfter ausgesprochene Wunsch, Beethoven an seinen Hof zu nehmen, sobald er Erzbischof von Olmütz wäre (es soll das schon 1809 gewesen sein) den Lehrer an seine Seite gebannt habe. Vielmehr ist es über alles Zweifeln erhaben, dass es wahrhaft aufrichtige und absolut uneigennützige Gefühle von

Hochachtung und Ergebenheit waren, die die beiden Männer gegenseitig verbanden.

Hören wir nur einige Zeugnisse aus des Meisters eigenem Munde.

„Der Erzherzog Cardinal ist hier und ich gehe alle Wochen 2mal zu ihm; von Grossmuth und Geld ist zwar nichts zu hoffen, allein ich bin doch auf einem so guten, vertrauten Fuss mit ihm, dass es mir äusserst wehe thun würde, ihm nicht etwas angenehmes zu erzeigen, auch glaube ich, ist die angehende Kargheit nicht seine Schuld“,

schreibt er noch 1822 (am 26. 7.) an seinen Bruder, den „Gutsbesitzer“.

Aber auch schon zum Jahreswechsel 1816/17 „am letzten Dezember“ schreibt er dem Freund und Schüler:

„Das Jahr endet, meine heissesten Wünsche fangen mit dem neuen Jahr für das Wohl J. K. H. an. Zwar haben sie bei mir weder Anfang noch Ende; denn alle Tage hege ich denselben Wunsch für J. K. H. Darf ich noch einen Wunsch für mich hinzusetzen, so lassen J. K. H. mich in Jhrer Huld und Gnade täglich wachsen und zunehmen. Stets wird der Meister trachten, der Gnade seines erhabenen Meisters und Schülers (sic!) nicht unwürdig zu sein.“

Das schreibt der gleiche stolze Mann, der sich wohl über Goethe in Teplitz lustig machte, als dieser vor der ihnen begegnenden ganzen kaiserlichen Familie Front machte, während er selbst von sich sagte:

„Ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen — Fürsten und Prinzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolf hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüsst zuerst.“ — — (An Bettina von Arnim vom 15. 8. 1812.)

Ein andermal schreibt er an den Erzherzog:

„Innigst gerührt empfing ich gestern Ihr gnädiges Schreiben an mich. Unter dem Schatten eines grünenden herrliche Früchte tragenden Baumes ebenfalls grünen zu dürfen, ist eine Labsal für

Menschen, welche das Höhere fühlen und zu denken vermögen. So ist es mir auch unter der Aegide J. K. H.“ (Aug. 1823.)

Das schreibt Beethoven, der in dem gleichen Brief an Bettina zu Anfang sagt:

„Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräthe und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grosse Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiss hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muss man sie in Respect haben.“

Kurzum, wir können das oft geradezu rührende Verhältniss betrachten, zu welcher Zeit und unter welchen Verhältnissen es auch sei, immer muss uns die Aufrichtigkeit der freundschaftlichen Beziehungen durchscheinen. Mag auch Beethovens Umgebung ihm in Anbetracht seiner oft recht trostlosen äusseren Verhältnisse nahe gelegt haben, doch bei den bestehenden Beziehungen auch auf seinen Vortheil zu schauen, stets scheiterten solche Einflüsterungen an der vollendet vornehmen und künstlerischen Denkungsweise des Meisters. Kaum, dass ihm einmal unter dem Druck übler Verhältnisse ein Wort des Unmuths in die Feder fliesst, wie:

„Durch meine unglückliche Verbindung mit diesem Erzherzog bin ich beinahe an den Bettelstab gebracht.“ (5. 3. 1818 an Ries?)

Bei der nächsten Gelegenheit bricht wieder der warme Ton des Herzens hervor und er ist doch stolz darauf, mit diesem hohen Herrn so gut zu stehen. Man braucht sich freilich noch gar nicht allzusehr auf den Fuss der Hofetiquette zu stellen, um bei der Bekanntschaft mit den Lebensgewohnheiten des Meisters das Maass von liebenswürdiger Nachsicht, das der Fürst dem nichts weniger als zum Hofmann geeigenschafteten Meister bezüglich der Formen des Verkehrs gewährte, gross zu finden. Die Hauptsache bleibt, dass trotz mancher Inconvenienzen und Störungen äusserer Art doch immer wieder die Rückkehr zur gegenseitigen Achtung uud Liebe erfolgte, und Beethoven war

und blieb „König Richards treuer Blondel“, wie er sich selbst in liebenswürdigstem Humor einmal nannte.

Und zu dieses erlauchten Freundes Ehrentag wollte er eine Messe schreiben.

„Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein, und Gott wird mich erleuchten, dass meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses feierlichen Tages beitragen“ —

— so schrieb er (im Jan. 1819) an diesen.

Die äusseren Daten der Entstehung dieser Messe seien hier thunlichst zusammengedrängt: Frühestens in den Mai 1818 fällt die erste Notirung eines Motivs aus dem Kyrie. Im Späthherbst 1818 wurde — ein seltenes Ereigniss bei einem so umfangreichen Werke, aber die Zeit drängte und die Grundzüge schienen klar vor der Seele des Meisters gestanden zu haben — die Partitur des Werks begonnen. 1819 ist das Gloria, 1820 das Credo fertig — der Tag der Inthronisation kam und ging, aber die Messe war längst über ihre ursprünglichen Verhältnisse hinausgewachsen — wir werden davon im nächsten Abschnitt zu reden haben — 1822 ist die ganze Messe theils in Partitur, theils in ihren Skizzen fertig, die autographische Partitur ist Ende 1822 fertig geschrieben. Inzwischen dauern Verhandlungen mit Verlegern, die zum Theil der Bruder Johann als gewiegter Geschäftsmann so geschickt führt, dass Dank seiner Manöver aber auch der Gutmüthigkeit und gänzlichen Ungewandtheit des Meisters in Geschäftssachen schliesslich nicht weniger als fünf Verleger*) Anwartschaft auf das Werk theils wirklich haben, theils zu haben wenigstens behaupten können — man lese diese Unerquicklichkeiten in den Biographien nach, mit der Charakteristik des Werks haben sie natürlich so wenig zu thun wie mit der seines Meisters, es sei denn, dass letztere

*) Artaria, Schlesinger, Steiner, Peters und Simrock.

dadurch um einige Züge der Harmlosigkeit und Unbrauchbarkeit in den Beziehungen des realen Lebens bereichert wird.

1823 wird die Messe den europäischen Höfen angeboten zu dem Subscriptionspreis von 50 Dukaten. Das „Geschäft“ bringt Ehren und Enttäuschungen. Zu den ersteren gehörte die Uebersendung einer goldenen Medaille seitens des französischen Königs Louis XVIII. „donné par le roi à Monsieur Beethoven“, die dem Meister grosse Freude bereitete, zu letzteren das Ausbleiben einer Antwort von Sr. Exz. dem Staatsminister von Goethe in Weimar.*)

Die eigenhändige saubere Abschrift für den Erzherzog wird unter dem Datum des 19. 3. 1823 dem Erzherzog durch Beethoven persönlich überreicht. Sie hat den Titel

Missa solennis

composita et Ser. ac Em. Domino Domino Rudolfo Joanni Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. A. E. Card. ac Archiepiscopo Olomucensi etc. etc. etc. summa cum veneratione dicata (sic).

(Die erst 1828, also nach Beethovens Tod im Druck erschienene Partitur trägt nur die Bezeichnung „Missa“.)

Aber trotzdem wurden noch Aenderungen vorgenommen; erst Mitte 1823 dürfte die Messe ihre heute im Druck vorliegende Gestalt angenommen haben.

---

*) Die Erörterung des Verhältnisses Beethoven's zu Goethe lag ausserhalb des Rahmens unserer Darstellung. Es ist eingehend besprochen und richtig erfasst in Wasielewski „Goethe's Verhältniss zur Musik“, Sammlung musikal. Vorträge Nr. 18 — „Beethoven und Goethe“ von Dr. Th. Frimmel (Wien, Karl Gerold's Sohn 1883). — „Neue Beethoveniena“ des gleichen Autors (ib. 1890). — Die wichtigsten Motive für Goethe's Verhalten werden wohl in dessen Beziehungen zu Zelter zu suchen sein. Jedenfalls soll in obiger Bemerkung nicht etwa eine oft ausgesprochene Anklage wiederholt, sondern lediglich die Wirkung einer nicht zu beseitigenden Thatsache auf den dadurch Betroffenen constatirt sein.

Am 25. Nov. 1825 schickte Beethoven an den Verleger Schott in Mainz (man könnte in Rücksicht auf den angedeuteten Verlegerstreit von ihm variiren „quinque litigantibus sextus gaudet!“) den Wortlaut des Titels, der so lauten sollte

Missa
composita et
Serenissimo ac Eminentissimo Domino Domino Rudolpho Joanni
Caesareo Principi et archiduci Austriae, S. A. E. Tit. s. Petri
in monte aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomuensi (sic!)
profundissima cum veneratione dedicata
a
Ludovico van Beethoven

und er fügt bei:

„Die Pränumerantenliste muss vorgestochen werden.

1. Der Kaiser von Russland.
2. Der König von Preussen.
3. Der König von Frankreich.
4. Der König von Dänemark.
5. Churfürst von Sachsen.
6. Grossherzog von Darmstadt (sic!)
7. Grossherzog von Toskana.
8. Fürst Galizin.
9. Fürst Radziwill.
10. Der Cäcilienverein in Frankfurt.

Von diesen Pränumeranten interessirt uns besonders der als 8. aufgeführte Fürst Galizin, denn dieser schenkte seine Partitur, die ihm am 21. Juni 1823 mit einem eigenhändigen Schreiben Beethovens zugegangen war, unterm 20. Okt. des gleichen Jahres an die Philharmonische Gesellschaft in Petersburg, und nach dieser wurde das Werk überhaupt zum ersten Mal vollständig öffentlich aufgeführt im Vereinshause der Gesellschaft in der Nähe der Kazanbrücke am 24. März 1824. Die 2. öffentliche Aufführung bezog sich nur auf 3 Sätze (Kyrie, Credo und Agnus Dei), die unter dem Titel „3 Hymnen“ in Verbindung mit der

Ouverture Op. 124 und der 9. Symphonie das Programm der berühmten Akademie vom 7. Mai 1824 bildeten.

Nach Kretzschmar *) fand die „nächste nachweisbare Aufführung in einem jener stillen, musikalisch aber schwungvollen und reichen Winkel statt, an denen Deutschland auch jetzt in der Zeit der hereinbrechenden Centralisation glücklicherweise noch nicht ganz verwaist ist, an der bömischen Lausitz zu Warnsdorf i. J. 1830 unter Cantor J. V. Richter. Hieran reiht sich die Aufführung auf dem 26. Niederrheinischen Musikfest unter H. Dorn im Jahr 1844, sowie die in Leipzig im Jahr 1845 unter dem Thomascantor E. F. Richter.“

*) Führer durch den Concertsaal II, 1. 2. Aufl. Leipzig 1895.

III.

Kein Werk Beethovens entstand unter merkwürdigeren Verhältnissen, unter seltsameren Stimmungen, unter dämonischeren Erscheinungen seines gesammten künstlerischen Lebens.

Wir haben auch hier nicht die Absicht, einen Auszug aus der Biographie Beethovens zu geben, sondern wollen uns auf die nothwendigsten Andeutungen beschränken. Ist es ja die innere Geschichte der Missa solemnis, nicht die äussere ihres Schöpfers, die uns hier zu interessiren hat.

Die äusseren Verhältnisse Beethovens kurz vor der Inangriffnahme der grossen Messe waren recht trübe. Das Schreckgespenst seiner rapid zunehmenden Taubheit, unter dessen Geierkrallen sein Herz schon zu Beginn des Jahrhunderts geblutet (Heiligenstädter Testament 1802!), hatte seine schweren schwarzen Fittiche über ihn ausgebreitet und nur noch auf dem Zaubermantel seiner im Grunde ihres Wesens heiteren Lebensenergie und gestützt auf eine Charakterstärke, die ihre tiefsten Wurzeln in seinem hohen sittlichen Wesen fand, entrang er sich in den glücklichen Momenten göttlicher Inspirationen dem Banne des furchtbaren Verhängnisses.

Seine materielle Lage war die denkbar schlimmste, an sich schon knapp genug und noch verschlechtert durch die Sorge um den Neffen Karl. Dazu kamen aber neben häuslichen Quängeleien oft unglaublichster Art, Aerger mit Dienstboten u. dergl., vor Allem wahre Berglasten von Unannehmlichkeiten, Aergernissen und Peinlichkeiten gewöhnlichster

Art, in die er durch seine gerichtlichen Auseinandersetzungen mit seiner sauberen Frau Schwägerin, der Mutter Karls, „der Königin der Nacht, zur Intrigue geboren, ausgelernt im Betrug, Meisterin in allen Künsten der Verstellung“, wie er sie einmal charakterisirt, und jedenfalls einer ganz ordinären Person, sich gestürzt sah. Ja man kann sagen, dass, wenn ihn nicht sein Genius in lichtere Räume führte, in berauschenden Stunden der Arbeit oder beseligten Augenblicken der Inspiration, er in einer Welt der grössten Bitternisse lebte, in der ein kleinerer Geist als seiner rettungslos untergegangen wäre. Es gibt nichts peinlicheres, als gerade diese Seiten — und wie viele sind es, sie wollen nicht enden! — der Biographie zu durchblättern. Und doch, wer mag ermessen, in wie weit alle diese Leiden, die schweren und doch so wunderbar leicht genommenen wirklichen, wie die kleinlicheren und doch bei der hochgradigen Sensibilität dieses Geistes um so weit schwerer als jene empfundenen, ja selbst die blos eingebildeten, — denn auch zu solchen neigte das nur zu leicht irritirte Nervensystem — ob sie nicht alle für die Entfaltung gerade dieser Fähigkeiten nothwendig waren, ob es dieser physischen Depression nicht geradezu bedurfte, um das zu erzeugen, was man in der Physik eine Expansion nennt! Es gehört mit zu dem Elementaren dieser Persönlichkeit, dieses Genies, dass auch hier das alte Naturgesetz von der durch Widerstand gesteigerten Kraft in Wirksamkeit trat. Die Gewissensfrage Hamlets:

„Ob's edler im Gemüth, die Pfeil und Schleudern
des wüthenden Geschicks erdulden, oder
sich wehrend gegen eine Welt von Plagen
durch Widerstand sie enden,“

sie war in Beethovens Seele längst gelöst durch das Bewusstsein seiner höheren Berufung aber auch seiner Ver-

antwortlichkeit einer höheren Macht gegenüber. Und so gilt auch von Beethoven, was die Dichter vom ewigen Meer singen: wo dieses in seinen Tiefen aufgewühlt ist vom Wüthen des Sturmes, da öffnet es seinen Schooss und wirft die köstliche Perle ans Land, die sonst verborgen vor der Welt in seiner Tiefe ruhte.

Und so sehen wir denn vor und während der Entstehung der Missa solemnis Kümmernisse und Trivialitäten reichlich auf des Meisters Weg gestreut. Dem Werk selbst können sie nur das Eine anhaben, dass es nicht zur rechten Zeit fertig werden kann; aber damit ebneten sie gerade den Weg zu dem ungeheuren Schwung, den es nun nehmen konnte und nehmen musste, wo die Bahn frei war zum schrankenlosen Flug zur Sonne. Doch nicht allein Wolken zeigte so der Himmel des Lebens, auch freundlichere Tage brachten ihm Ehrungen mancher Art, die stets freudige Aufnahme fanden, günstige Wendungen in den Rechtsstreitigkeiten um die Vormundschaft über den Neffen, Reiseprojecte, besonders nach London, von woher man eine besonders ergiebigere Besserung der Lage hoffte und erwartete, trotz mancher schwerer Krankheitsanfälle aber auch wieder kraftstrotzende Tage des Sich-wohlfühlens, von denen der zuverlässige Vertraute jener Zeit, Schindler, ausdrücklich berichtet, neue Pläne über grosse Compositionen, über eine Symphonie, ein Oratorium („der Sieg des Krieges“) für London und zu Allem die unversieglichen Quellen seines eigenen lebensfrischen Humors — warum da verzagen! So sehen wir ihn mitten in der Arbeit am Credo der Messe gelegentlich auch einmal dabei (und nicht zum ersten Mal!), für die sieben Musikanten, die in den „Drei Raben“ in Mödling aufzuspielen pflegten, eine Reihe von Tänzen sogar in Stimmen zu schreiben — natürlich wieder aus reiner Gutherzigkeit für die armen Teufel von „Collegen“.

Das waren Lichtpunkte im Leben — ob es je bescheidenere gab? War aber nicht die Arbeit selbst der leuchtendste Stern in diesem Leben? — Ganz gewiss, denn gerade in dieser Zeit galt es ja, die höchsten Gedanken in Töne zu fassen, die je sein Inneres gefühlt.

Längst schon waren Betrachtungen tiefster Art, religions-philosophische besonders, wie Beethoven sie in seinem Lieblingsbuch, Chr. Chr. Sturm's*) „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung" reichlich fand, in sein Herz eingezogen, mit tieferer Gewalt namentlich zur Zeit des Todes seines geliebten Bruders Karl (am 2. Nov. 1815). In seinen Tagebüchern finden wir Aphorismen, wie

„Sokrates und Jesus waren mir Muster"

oder

„Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns —"

Vielleicht trug auch die unausgesetzte Sorge um die Erziehung des Neffen mit den naturgemäss sich daran knüpfenden Ideenassociationen dazu bei, tieferen moralischen Gedankenzügen Eingang in sein Herz zu gewähren. So viel scheint gewiss, dass bei der Intensität, mit der dieser Geist sich der Beschäftigung mit den höchsten Dingen hingab, allmählich sein ganzes Innere in eine Art Spannung gerieth, die zu einer Auslösung durch eine Objectivirung dieser Gedanken förmlich hindrängte, dass sein ganzes Wesen zu vergleichen sein konnte mit einer „gesättigten" Flüssigkeit, deren Temperatur den Grad, wo sich die in ihr enthaltenen Bestandtheile zu Krystallen zusammenschliessen sollen, schon überschritten hat, und bei der es nur eines äusseren Anstosses an das sie umschliessende Gefäss bedarf, um die Krystall-

*) geb. 1740 in Augsburg, gest. 1786.

bildung plötzlich zu veranlassen. Wir kennen im gegebenen Fall diesen äusseren Anlass!

Zu der allgemeinen inneren Disposition, zu den Wallungen eines allgemeinen Empfindens, das dem Höchsten sich zuwandte und in der Beschäftigung mit ihm seine innerste Befriedigung fand, kam aber noch etwas hinzu. Im Jahre 1818 finden wir in einem Briefe an die getreue Frau Streicher die Stelle:

„Ich habe diese Nacht öfter an meinen Tod gedacht, unterdessen sind mir diese Gedanken am Tag auch nicht fremd.“

„Je mehr er sich seinem Ende nähert, desto häufiger scheinen Nachtgedanken und dunkle Ahnungen, dass abgeschlossen werden müsse, in seine Musik zu treten“ (Marx).

Bei der immer intensiver hervortretenden Neigung zu religionsphilosophischen Speculationen wird der Gedanke: „wer weiss, wie nahe mir mein Ende“ und der treue Genosse dieses Gedankens: „wie werde ich vor meinen Gott treten können“ wohl immer greifbarer vor die Seele des von der Welt im Grunde so abgeschiedenen Meisters getreten sein. Und diese Gedanken konnten, ja mussten in ihm eine Stimmung erzeugen, als ob etwas geschehen müsse, ja als ob ein grosses und gewaltiges Werk, ein Bekenntniss seiner ureigenen Ideen von Gott und Welt entstehen müsse Er brauchte nur noch jenen Anstoss,

— et lux facta est, und es ward Licht!

Können wir so den Erlebnissen seines Inneren nachfühlen und können wir ermessen, wie er durch diese Erlebnisse mehr denn je, ja eigentlich zum ersten Mal in dieser elementaren Heftigkeit an seinem ganzen Inneren gepackt und gerüttelt wurde, so wird uns auch begreiflich, was die Zeitgenossen von äusseren Vorkommnissen und der Art und Weise, wie sich die mächtig, ja furchtbar ergriffene innere Stimmung des Meisters in seinem

äusseren Gebahren ausprägte, berichten. Da erzählt denn bekanntlich zunächst Schindler:

„Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdentrücktheit gesehen habe, als das vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall war.“

Einmal kam Beethoven spät Nachts nach Hause, seine Kleider trieften vor Nässe, den Hut hatte er verloren und in seinen wirren Haaren hing schwer der Regen; er hatte es gar nicht wahrgenommen, dass er stundenlang im fürchterlichsten Gewitter umhergestürmt war — in ihm war's stille: es war während der Compositionen der erhabenen Weisen des Kyrie im Sommer 1818.

Ein andermal erzählt Schindler:

„Es wird mir stets eine herrliche Erinnerung jener Zeit bleiben, wo ich oft stundenlang schreibend dem grossen Meister am selben Tische gegenübersass, als er dieses grosse Werk schuf; und die Fuge beim Credo hat mir gar närrische Rückerinnerungen erweckt. — Auch ist es dieser Satz der Messe, der ihn seine Menschlichkeit im Schaffen fühlen liess, denn im Schweisse seines Angesichts schlug er sich Tact für Tact mit Händ' und Füssen die Tacttheile, ehe er die Noten zu Papier brachte, bei welcher Gelegenheit ihm sein Hauswirth die Wohnung aufkündete, indem die anderen Parteien sich beschwerten, dass ihnen Beethoven durch sein Stampfen und Schlagen auf den Tisch Tag und Nacht keine Ruhe gebe; daher sie ihn auch überall für einen Narren erklärten, und wirklich schien er auch in jener Zeit (es war im Sommer 1819) ganz besessen zu sein, besonders als er diese Fuge und das Benedictus schrieb.“

Aehnliche Vorkommnisse sind mehrfach überliefert. Man kann daraus leicht ermessen, welche Stürme über diese Seele dahingebraust sein müssen, bis endlich in strahlender Schönheit und ragender Herrlichkeit jenes Meisterwerk geboren war, von dem die Adresse an Beethoven wegen

Abhaltung der Akademie von 1824 ebenso schön als richtig sagt:

„— in der (sc. der Messe) Sie die Empfindungen einer von der Kraft des Glaubens und vom Licht des Ueberirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben."

Und fürwahr, aus der Gluth der Sprache schliesst man auf die Wärme der Empfindung; denn Beethoven war immer wahrhaftig in Gedanken und Werken. Wenn es aber schon des Dichters Vorrecht ist, wenn er sagen kann:

„wo der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide",

— mit wie viel grösserer Gewalt müssen sich dem Meister der Töne, dem es ja vergönnt ist, das Unaussprechliche zu sagen, die hehren Weisen in die Seele und auf die Lippen drängen, die bestimmt sind, das Höchste zu sagen,

„was Menschenbrust erhebt".

Nach Allem, was in seinem Innern vorging, musste der Zeitpunkt kommen, wo er, der „sich in den Tiefen des menschlichen Gemüths und in grossen Anschauungen aus Natur und geschichtlichem Leben erwiesen, zeigen musste, wie er die Weise verstund, in der ein grosser Theil des Menschengeschlechts sich zu dem Ewigen bekennt" (Marx).

Wie aber bekannte Beethoven sich zu dem Ewigen? Diese Frage müssen wir uns zunächst beantworten.

IV.

Im Gegensatz zu den anderen Grossmeistern unserer Kunst hat Beethoven das Gebiet der Kirchenmusik geradezu vernachlässigt. Was sollte ihm diese auch besonderes bieten, da doch seine ganze Kunstübung ein Gottesdienst war! Beethoven, der verkörperte Genius der Instrumentalmusik, der hohe und edle Künstler, der seine Kunst selbst als etwas Hohes und Heiliges ansah und darnach sein künstlerisches Schaffen im Grössten wie im Kleinsten all seiner Lebtage einrichtete, Beethoven, der „auch das anfänglich gemeine Wort zum hohen Weltenspruche gestaltet“ (Schumann), Beethoven, dem, wie sich F. G. Schubart in einem Briefe an die Herzogin Helene von Orleans ausdrückt, „Alles und Jedes zu einem Ariadnefaden wird, der ihn ins Heiligthum leitet“ — er brauchte nicht erst in die Kirche zu treten, um seinem Gott ein „neues Lied zu singen“, lebte doch das uralte, das die ganze Schöpfung dadurch, dass sie ist, seit Urbeginn singt, wo er ging und stand in seiner Seele. Religion ist Kunst und Kunst ist Religion — das ist Beethovens religiöser Standpunkt im Grossen, in ihm begegnen sich die Anschauungen des griechischen Alterthums mit der modernen Welt Bachs. Beethoven und Bach sind hier eigentlich nur dem Temperament nach unterschieden sowie darin, dass in ersterem die naive angeborene und anerlebte Recht-Gläubigkeit, die wohl nie auch nur einen Pulsschlag lang anders denken konnte, in letzterem aber das philo-

sophische Raisonnement, das Selbstschöpferische in den religiösen Anschauungen, der Grund war, in dem ihre practische Religiosität ihre Wurzeln schlug. Der philosophische Gedanke, dass die Kunst die Offenbarung des Göttlichen in der Welt und daher berufen ist, die höchsten Räthsel der Welt zu lösen (Brendel), hat in Beethoven bereits festen Fuss gefasst. Die religiösen Anschauungen Beethovens entsprangen dem Gefühl und zwar dem Gefühl allgemeiner theistischer Andächtigkeit. Dieses Gefühl als Inhalt schuf sich erst in ernstem Lebenskampfe die Form. Wie einst Odysseus, sein Lieblingsheld, das unendliche Meer durchfuhr,

„auf die Plejaden gerichtet den Blick“,

so lenkte Beethoven das Steuer seines Lebensschiffes nach dem unverrückbaren Ziel seiner hohen Kunstanschauungen, mit denen er sich im Dienste des Göttlichen wusste. Auf diese seine religiösen Anschauungen mussten die seiner Zeit einen naturgemässen Einfluss ausüben. Das Milieu dieser Anschauungen einer Zeit, in die Beethovens Mannesjahre und Manneswerke fallen, war die sog. natürliche Religion, für die Ambros*) den zwar nicht ganz correcten, aber bezeichnenden Ausdruck „gefühlvoller Rationalismus“ wählt, und der sich in allgemeinen Gedanken an Gott und Unsterblichkeit, Tugend und Vergeltung entweder kräftig aussprach, wie in Jean Paul, oder in schönselige Empfindung, wie in Tiedge's „Urania“, so lange dem Lieblings- und Erbauungsbuch sentimentaler Gemüther, abgeschwächt war. In diesem System, wenn anders man freilich die Gestalt- und Physiognomielosigkeit, die darin vorherrscht, so nennen kann, „hört jeder der wirklich einer positiven Glaubenslehre anhängt, das, was er glaubt, gleichwie die ätherischen Aliquottöne einer angeschlagenen Saite mitklingen“.

*) Aug. W. Ambros, „Kulturhist. Bilder aus dem Musikleben“ (Leipzig 1860): Das ethische und religiöse Element in Beethoven.

Entzog sich Beethoven in dieser Hinsicht auch darin dem Zug der Zeit nicht, dass auch er die religiösen Gedanken nahm, wo er sie fand, und dass auch er z. B. ägyptische und indische und dergl. Sätze religiösen Charakters ohne Weiteres als Offenbarungen höherer Art verehrte*), so mussten doch einem Geiste von so ausgeprägter Kraft und Festigkeit, wie der seine, klarere und festere Gebilde aus dieser Ideenwelt von ausgeprägt christlicher Anschauung theils Erinnerungen an die eigene religiöse Erziehung in der rheinischen Heimath wachrufen, theils als Resultate eigenen Denkens aus ihm selbst hervorgehen. Dass hiebei der Character der den Zeitverhältnissen entsprechend einseitig confessionell angehauchten, aber auch eben nur angehauchten Umgebung jedenfalls in nur sehr geringem Maasse mitwirkte, ist aus der Lebensweise Beethovens ohne Weiteres einleuchtend. Gewiss aber ist, dass die Gesammtwirkung aller hier mitwirkenden Factoren ein Bekenntniss wahrhaft inniger weil innerster Religiosität war, das mit den zunehmenden Jahren der Reife aber auch der Vereinsamung des Meisters an Intensität immer nur zunahm. Dazu kam noch ein persönliches Moment. Zu einer Zeit, wo die ohnehin dünnen und spärlichen Wasseradern positiven religiösen Empfindens durch die Bewegungen der Aufklärungszeit verschüttet wurden, so dass sie kaum mehr zu Tage lagen, in dem Dezennium von 1800—1810 war es für eine Natur wie die Beethovens entscheidend, dass an ihn selbst die schwerste Aufgabe seines Lebens

---

*) Drei solche Inschriften eines ägyptischen Tempels hatte sich Beethoven eigenhändig abgeschrieben; sie standen unter Glas und Rahmen in seinem Zimmer und lauteten: Ich bin was da ist. — Ich bin Alles was ist, was war und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — Er ist einzig von ihm selbst und diesem einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.

herantrat, die Resignation gegenüber einem mehr und mehr überhandnehmenden Gehörleiden, ein schaudernder Blick in eine Zukunft, deren ganze Tragik schonungslos vor sein Auge trat. Sie war es denn auch, die seinen tief angelegten und für die radikalen Anschauungen seiner oberflächlichen Zeitgenossen ohnehin unzugänglichen Geist in sich selbst zurück rief, die ihn, wo es Nacht um ihn zu werden drohte, das Licht seines Gottesglaubens und seiner innigen Menschenliebe entfachen liess. Wir haben das erschütternde Zeugniss dieser tragischen Katharsis, dieser inneren Reinigung, in den herrlichen Worten des Heiligenstädter Testaments, dessen hieher gehörige Sätze in dieser Schrift nicht fehlen dürfen:

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst grosse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss haben, noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Darum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern

unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergiessungen nicht Statt haben. Ganz allein fast und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liess. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, und es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, dass mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustand in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefasst. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler, schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke

ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — — —

So war's geschehen; — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande. — Komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven.

[Aussen.] Heiligenstadt am 10. October 1802.

So nehme ich denn Abschied von Dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu seyn, sie muss mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein es wäre zu hart! —

Das sind die Worte eines im Feuer gehärteten ethischen Characters, solche Gesinnungen entspringen nur einem wahrhaft religiösen Denken!

Indessen heisst Gott für Beethoven nicht blos eine Abstraction des Ewigen, allgemein Göttlichen, eine Idee, ein Scheinbild und Scheinwesen, auch „kein blosses Schönheitsideal eines hellenisirenden Cultus, dessen Oberpriester Goethe ist“ (Ambros a. a. O.), sondern der persönliche Gott des zweifellosen Glaubens.

„Gott ist immateriell, desswegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem

was wir aus seinen Werken gewahr werden, können wir schliessen, dass er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist.“ (Tagebuch 1816.)

„Gehüllt in Schatten ewiger Einsamkeit, undurchdringlich, un zugänglich, unermesslich, gestaltlos ausgebreitet. Ehe Geister waren eingehaucht, war nur sein Geist, wie sterbliche Augen, um Endliches zu vergleichen mit Unendlichem, in lichte Spiegel schauen.“ (Tagebuch 1815.)

Gott ist ihm aber auch der Hort der Hoffnung in allen Drangsalen, das Licht in der Nacht seines eigenen schweren Verhängnisses. Characteristisch ist hier, dass wir keine Aeusserung finden, wornach dieses Verhängniss als eine Fügung oder Zulassung Gottes gefühlt wird. Neben dem Gottesbegriff lebt dunkel in Beethoven ein Begriff „Schicksal“, unabhängig von ihm — eine antike Auffassung neben und in der mehr ethisch sich äussernden christlichen Weltanschauung.

„Gott wird wohl meine Bitte erhören und mich noch einmal von so vielem Ungemach befreien, indem ich vertrauensvoll ihm von Kindheit an gedient und Gutes gethan, wo ich nur gekonnt, so vertraue ich auch ganz allein auf ihn und hoffe, der Allerhöchste wird mich nicht in allen meinen Drangsalen aller Art zu Grunde gehen lassen.“ (An Erzh. Rudolf aus Nussdorf 1817.)

„Bisher hoffte ich durch alle möglichen Anstrengungen endlich darüber zu siegen. Gott, der mein Inneres kennt und weiss, wie ich als Mensch überall meine Pflichten, die mir die Menschlichkeit, Gott und die Natur gebieten, auf das Heilgste erfülle, wird mich wohl endlich wieder einmal diesen Trübsalen entreissen.“ (An Erzh. Rudolf aus Untermödling 1821.)

„Aus Gott floss alles rein und lauter aus, ward ich nachmals durch Leidenschaft verdunkelt, kehrte ich nach vielfacher Besserung und Reinigung zur ersten erhabenen und reinen Quelle, zur Gottheit zurück — — und — zu deiner Kunst. Kein Eigennutz beseelte dich dabei, so sei es jeder Zeit.“ (Tagebuch 1815.)

„O leite meinen Geist aus dieser schweren Tiefe.“ (Tagebuch.)

„Hart ist Dein Zustand jetzt für dich, doch der droben, o er ist, ohne ihn ist nichts.“ (Tagebuch 1816.)

Und um auch eine ganz ausgeprägt christliche Anschauung anzuführen, so sei auf einen Tagebucheintrag hingewiesen, in dem die schlimmste Feindin Beethovens, des Neffen Mutter erwähnt ist:

„Das Meinige, o Herr, hab' ich erfüllt . . . es sei möglich gewesen ohne Kränkung der Wittwe. Es war aber nicht an dem, und Du Allmächtiger siehst in mein Herz, weisst, dass ich mein eigenes Beste um meines theuren Karls willen zurückgesetzt habe, segne mein Werk, segne die Wittwe, warum kann ich nicht ganz meinem Herzen folgen und sie, die Wittwe fürder — — — Gott, Gott, mein Hort, mein Fels, o mein Alles, du siehst mein Innres und weisst wie mir es thut, Jemanden leiden machen zu müssen bei meinem guten Werk für meinen theuren Karl!!! O höre, stets Unaussprechlicher, höre mich — deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen!“ (Tagebuch 1818.)

So sehr Beethoven nun das Bedürfniss fühlte, seinem Gottesglauben bei jedem Anlass enthusiastischen Ausdruck zu verleihen, so zurückhaltend finden wir ihn in Allem, was an Formulirung bestimmter religiöser oder sagen wir vielleicht besser direct confessioneller Anschauungen Gegenstand der Contraverse sein könnte. Hier haben wir nur einen Ausspruch von ihm, dieser aber sagt mehr, als hundert andere:

„Ueber Generalbass uud Religion solle man nicht disputiren, beide seien fertige und in sich abgeschlossene Dinge.“

Hier aber liegt ohne Zweifel auch der Grund, warum Beethoven sich einem ausgesprochen kirchlichen Glauben nicht anschloss. Wir wissen darüber soviel wie gar nichts Positives. Während er seinen Neffen selbst zum Beichten führt und diese Thatsache einmal ausdrücklich als Maassstab seiner Ansichten hierüber hinstellt, wird er wohl selbst ein äusseres religiöses Bedürfniss nicht gefühlt haben, denn nach seinem Sinn war sein ganzes Leben und Streben, sein Kampf und seine Arbeit eine fortgesetzte Bethätigung seiner religiösen Anschauungen. Dazu „war

er viel zu sehr von der modernen Geistesbewegung seiner Zeit berührt, die Reflexion war zu vorherrschend in ihm, seine Subjectivität zu mächtig, als dass er der Gewalt kirchlicher Objectivität sich hätte hingeben können“ (Brendel). In der Form widerspricht sein ganz auf sich selbst gestellter Character, der seinem Fühlen nach ganz seine eigene Schöpfung war, sowie seine rein innerliche Religiosität der kirchlichen Anschauung, nicht aber im Geiste und Wesen.

Weil aber die tiefsten Grundzüge dieses Characters in Anschauungen wurzeln, die auch ein kirchlich gesinnter Christ zu allererst besitzen muss, so ist es kein Widerspruch, wenn Beethoven in dem Drange nach einer nachhaltigen Aussprache seiner Empfindungen endlich zu einem kirchlichen Messetext griff. Was sollte ihm auch sonst zu Gebote stehen. Wäre er von Geburt und Erziehung Protestant gewesen, so wäre wohl nicht zu zweifeln, wornach er gegriffen hätte. Und doch hat der grösste protestantische Meister den katholischen Messetext componirt — sollte er in diesem Messetext „mit seinem Glauben an den dreieinigen Gott, mit seiner Segensverkündung von oben, mit seiner Vorstellung der himmlischen um den Vater versammelten Heerschaaren und der auf Knieen versammelten Gemeinde der allewigen katholischen Kirche nicht unendlich Höheres und Reicheres für seine Phantasie finden, als tausend Andere, ja selbst als der strenge Meister der schmucklosen protestantischen Kirche?“ (Marx). Die religiöse Stimmung musste zum Ausdruck kommen, und sie konnte dies naturgemäss in gar nichts Anderem, als in der „Messe“ — auch abgesehen von dem speciellen äusseren Anstoss zu der Composition. Und so wollte denn Beethoven in dem Messetext finden, was er suchte, um seine Gedanken auszusprechen und darum fand er es auch, ja er brauchte es

gar nicht einmal hineinzulegen: es war ja schon darin und er brauchte es nur mit seinem „sonnenhaften Auge“ herauszulesen, so wenig er sonst im Leben gerade in diesen Zeilen zu lesen Veranlassung fand. So begegnete sich die Begier, sich auszusprechen, sein Drang zur Quelle hin mit dem frischen Hervorsprudeln dieser Quelle und ihres überschäumenden Inhalts, sobald er nur wie Moses mit dem Zauberstab seiner herrlichen Kunst den Fels berührt hatte, auf dem das Gebäude der Kirche steht. — Wir haben nun diesen Messetext in seinem Bau, seiner Anordnung und in seinem Inhalt näher zu betrachten, um daran die weitere Frage knüpfen zu können, wie Beethoven sich zu diesem Text stellen konnte und musste.

V. *)

An der Spitze der eigentlichen auf dem Altar des katholischen Gottesdienstes sich vollziehenden Messfeier steht der Introitus, auch ingressio, invitatorium in anderen Liturgien genannt. Nach den ältesten römischen ordines begann die in 2 Abtheilungen im Chor der Kirche aufgestellte schola cantorum den antiphonischen Gesang des Introitus unmittelbar bevor der celebrans (Priester) die Sakristei verliess und während er mit seinem Gefolge zum Altar schritt. Nach einem dort verrichteten Gebet gab der Priester dem Vorsteher der Sängerschule das Zeichen, den Gesang mit Gloria patri etc. zu schliessen. So erscheint der Introitus, der unmittelbar das Kyrie eleison vorbereitet, als „farbenprächtige Ouverture" zur Opferfeier, da in demselben auch inhaltlich die Idee der Tagesfeier resp. der specielle Zweck der folgenden Opferdarbringung betont zu werden pflegt.

Nunmehr erwecken Priester und Volk auf's Lebhafteste in sich das Gefühl der Sündhaftigkeit und Hilfsbedürftigkeit und im Drange desselben flehen sie im

Kyrie eleison

in grösserem Vertrauen und daher in aufrechter Stellung um Erbarmen zum dreieinigen Gott — Kyrie — Christe — Kyrie — zunächst um ihn im nachfolgenden Gloria würdig verherrlichen und der darauf folgenden Collecte (Oremus..)

---

*) Ich benütze zu diesem Theile die mir von Herrn Stadtpfarrer Dr. Koch bei St. Georg in Augsburg gütigst zur Verfügung gestellten Ausführungen. Der Verf.

wirksame Bittgebete an ihn richten, überhaupt aber um reiche Sühne- und Fürbittfrüchte aus dem nachfolgenden Opfer erlangen zu können.

Hier setzt die musikalische Composition des canonischen Messetextes ein.

Hier liegt vor Deiner Majestät
Im Staub die Christenschaar,
Das Herz zu Dir, o Gott, erhöht,
Die Augen zum Altar.
Schenk uns, o Vater, Deine Huld,
Vergib uns unsre Sündenschuld,
Verwirf uns nicht,
Verwirf uns arme Sünder nicht !

— so lautet der Eingang einer der populärsten deutschen Messen — — der alte Michael Haydn hat dazu seine traulichen Weisen gesetzt, die überall gesungen werden.

„In diesem Augenblicke," sagt Bossuet, „kannst Du Dir denken, die ganze Menschheit liege mit Dir vor der Majestät des Herrn und flehe um Erbarmen. Neunmal nacheinander lässt die ganze Kirche, Priester und Gläubige, diesen Ruf der Angst und Bedrängniss zum Himmel steigen. Erkennt man hier nicht die Sprache eines Herzens, welches eine lebhafte Sehnsucht nach etwas hat und den Gegenstand seines Sehnens zu erlangen hofft?"

Wirklich ist die Seele nach diesem Aufschwung der Andacht von solchem Vertrauen erfüllt, dass sie ihre Freude und Zuversicht in den schönen Lobgesang ausbrechen lassen muss, dessen erste Worte Klängen des Himmels angehören:

Gloria in excelsis Deo!
Ehre sei Gott in der Höhe! —

In der Mitte des Altars stehend, in freudig gehobener Stimmung (daher die Hände erhebend), spricht oder singt der Priester diesen grossen Preis des dreieinigen Gottes (doxologia major, auch hymnus angelicus wegen seiner Anfangsworte genannt). Im weiteren Verlauf ist er

zunächst Dank sagende Verherrlichung (gratias agimus . . .)*) Gottes des majestätischen Vaters (rex coelestis Deus omnipotens) ob seiner Offenbarung in Weltschöpfung und Erlösung.

Mit Domine Jesu Christe fili unigenite beginnt der 2. Theil der Doxologie, der sich unmittelbar an den fleischgewordenen, zur Rechten des Vaters thronenden Gottessohn wendet, welcher als Priester und Opferlamm am Kreuze unsere Sünden trug und auf unseren Altären fort und fort noch trägt (qui tollis peccata mundi . . .) Hierin liegt zunächst dringliche Bitte um Gnade und Erbarmung (suscipe deprecationem nostram — miserere nobis — nimm an unser Flehen um Verzeihung — erbarme Dich unser!) — aber auch wie der Tenor des Gloria es fordert, sehr ausgesprochen eine Verherrlichung des in Allheiligkeit (tu solus sanctus) und Allerhabenheit (tu solus altissimus) verklärten Hohepriesters und Königs.

Im Schlusstheil gedenkt der Gesang des heiligen Geistes (cum sancto spiritu), und mit Kreuzzeichen beschliesst der Priester den dem dreieinigen geweihten Hymnus. —

Gott soll gepriesen werden
In seiner Herlichkeit
Im Himmel und auf Erden
Jetzt und in Ewigkeit.
Lob, Ruhm und Dank und Ehre
Sei der Dreieinigkeit,
Die ganze Welt vermehre
Gott, Deine Herrlichkeit.

Zu allen Zeiten war das Gloria der Theil der (musikalischen) Messe, in dem der Geist des Componisten seinen höchsten Schwung nahm — ob im einfachen gregorianischen

*) cf. den Text der Messe bei den einzelnen Theilen der unter IX folgenden Analyse.

Gesang (man vergegenwärtige sich allein die Intonation!), ob in den Hymnen eines Palestrina oder — — — in dem jauchzenden Lobgesang Beethovens.

Ein Heiliger — Philippus Neri, der Beschützer Roms — gerieth, da er an seinem Sterbetag das Gloria noch einmal intonirte, plötzlich in Extase und fing an zu singen das ganze Gloria hindurch, als hätte er sich bereits von der Erde losgerungen und schwebe schon unter den Chören seliger Geister. — —

Auf den Hymnus der Lobpreisung folgt als würdige Vorbereitung für das folgende Opfer das Bekenntniss des Glaubens, das

Credo.

Während das Credo im Orient bereits seit dem VI. Jahrhundert in die Messliturgie aufgenommen war, geschah dies im rituale romanum erst Anfang des XI. Jahrhunderts. Das Credo entstand aus dem wachsenden Bedürfniss nach Fixirung der Glaubenssätze gegen die auftauchenden Häresien — im Orient der Arianer, Macedonianer, Nestorianer etc. Die Aufnahme des Credo in die abendländische Liturgie geschah auf Wunsch des deutschen Kaisers Heinrich II., welcher bei seinem Krönungsamt in Rom das Credo vermisste und seine Einfügung in das Ritual vom Papst Benedict VIII. als Krönungsgeschenk sich erbat — 1014.

Unsere Messliturgie bedient sich des Nicaeno(325)-Constantinopolitanischen (381) Symbolums. Ersteres weist mit seiner allseitigen Betonung der Gottheit Christi die Arianer, letzteres, diese Bestimmung beinahe wörtlich in sich aufnehmend, mit Zusätzen und Erweiterungen der Nicaenischen Bestimmungen über den heiligen Geist die Lehre der Macedonianer energisch zurück; dazu kam noch gegen Ende des VI. Jahrhunderts zum erstenmal in spanischen Concilien der markante Ausdruck: „qui ex patre filioque procedit.“

Das Credo hat der Priester laut zu sprechen als Aufforderung an alle Gläubigen, mit Herz und Mund sich anzuschliessen dem grossen Glaubensbekenntniss. Das Bekenntniss wendet sich zunächst an den Vater und den Sohn.

Mit dem „et incarnatus est“ beginnt das Bekenntniss zum Mysterium der Menschwerdung — zum Mysterium! Der Priester macht bei der Recitation dieser Worte die tiefste Kniebeugung, wodurch die Menschwerdung, das Geheimniss unbegreiflicher Herablassung und Selbstentäusserung Gottes gebührend verehrt und verherrlicht werden soll. —

Bei „et vitam venturi saeculi“ findet Selbstbekreuzung des Priesters statt, ein Zeichen, das sich sowohl auf's Ganze als auf diese Schlussworte beziehen lässt. Dieses Kreuzeszeichen deutet auf die Glaubenswahrheit hin, dass nur der königliche Weg des heiligen Kreuzes zur Heimath ewiger Freuden führen kann: per viam dolorosam ad viam sacram. Das ewige Leben eröffnet Christus, der mit dem leuchtenden Zeichen des Kreuzes erscheinen wird, um die Völker zu richten (vergl. die religiöse Bildnissmalerei).

Das Credo bildet den Abschluss der Vorbereitung zum folgenden Messopfer — nach ihm verliessen auf das „ite missa est“ die Katechumenen, die Prüflinge der neuen Lehre, den Gottesdienst (bis hieher daher Katechumenenmesse genannt) — aber auch die Grundlage der nun beginnenden Opferfeier, welche eminenter Weise ein mysterium fidei ist. So erscheint das Credo nach drei Seiten als Mysterium (Glaubensgeheimniss), als doctrina (Glaubenslehre), als solemnitas (Glaubensfeier). Freude und Dank muss die Gesinnung des Gläubigen erfüllen, wenn er sich seines Glaubens als Quelle beider erinnert. —

„Möge der Gott der Hoffnung mit aller Freude und allem Frieden uns erfüllen durch den Glauben.“ — Röm. 15, 13.

Mit solchem und vollem Glauben geht nun das Volk mit dem Priester zur heiligen Opferhandlung. — Sanctus und Benedictus

(Trisagion)

Singt: heilig, heilig, heilig
Ist unser Herr und Gott!
Singt mit den Engeln: heilig
Bist Du Gott Sabaoth!
Im Himmel und auf Erden
Soll Deine Herrlichkeit
Gelobt, gepriesen werden
Jetzt und in Ewigkeit.

Das „Trisagion“ wird erst verständlich aus der Liturgie als Ausgang und Schluss der Präfation, die mit dem Wechselgesang: Dominus vobiscum — et cum spiritu tuo — sursum corda — habemus ad Dominum — beginnend im Sanctus der Engel ihren Abschluss und ihre Höhe erreicht.

Nach Text und Melodie gehört die Präfation zu den feierlichsten, erhabensten und ergreifendsten Gesängen der Kirche. Soll das „Sanctus“ seine Aufgabe würdig lösen, so muss ein Abglanz dieser in Worte kaum würdig zu fassenden Herrlichkeit und Erhabenheit auch auf seine Weisen fallen. Sie beginnt in ihrem monodischen Theil mit den Worten: vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere — „wahrhaft würdig und recht, billig und heilsam ist es, dass wir Dir immer und überall Dank sagen“ — und dieser lobpreisende Dank gipfelt dann eben im Sanctus und Benedictus. Diese beiden Sätze gehören zusammen und enthalten, aus Worten der heiligen Schrift genommen, zwei leicht trennbare Gedanken: sanctus — zur Verherrlichung der Dreifaltigkeit, benedictus — zur Begrüssung des in der Transsubstantiation herniedersteigenden Heilands durch die Gläubigen. Für unsere späteren Betrachtungen wird es werthvoll sein, daran fest-

zuhalten, dass das Sanctus ein hymnus angelicus vel seraphicus ist, den der Priester in gebeugter Haltung mit über der Brust gekreuzten Händen zu sprechen hat — während das Benedictus aus dem Munde der Gläubigen, also sterblicher Menschen, erklingend gedacht ist. Auch das an beide Sätze sich anschliessende „osanna" hat im Sinne Beider zu gelten.

Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit des Sanctus und Benedictus gegenüber der auf einem sehr alten Ceremoniale beruhenden Trennung in der gewöhnlichen Messe wird uns noch von besonderer Bedeutung sein.

Agnus Dei.

Nach Beendigung des gesungenen Benedictus oder des Kanon (Stillgebets) beginnt mit dem (nicht componirten!) Pater noster der 3. Theil der Opferfeier, deren Höhe und Mittelpunkt die communio ist. Im Augenblick der innigsten Vereinigung mit dem im geopferten Brot gegenwärtigen Heiland drückt den Gläubigen das Gefühl der tiefsten Unwürdigkeit, Ihn zu empfangen, darnieder (indem er 3mal an die Brust klopft und spricht: domine non sum dignus. — „Herr, ich bin nicht würdig, dass Du eingehst unter mein Dach, aber sprich Du nur ein Wort, so wird meine Seele gesund." — — Auf die eben gebrochene Hostie hinblickend und in reumüthiger Stimmung das vor ihm liegende Schlacht- und Opferlamm betrachtend, spricht der Priester das 3malige „agnus dei" . . . Erbarmen und Frieden erflehen wir, damit wir würdig zum unmittelbar bevorstehenden Königsmahl des Lammes (ad dapes regias) als Gesammtfrucht der ganzen Opferfeier schreiten können. Indem beim Agnus Dei das miserere (= Kyrie eleison) und dona pacem aufeinander folgen, berührt sich der Ausgang der Messe auch formell mit dem Anfang. Gedanklich ist das Kyrie der Anfang und das Mittel, das „dona pacem" das Ende und der Zweck der ganzen Messliturgie.

Die noch folgenden Ceremonien und Gebete sind nur dem Ausgang der Messe gewidmet und haben für uns keine weitere Bedeutung. — Wesentlich wird es uns erscheinen, dass mit dem „dona pacem“ nur ein innerer, kein äusserer Abschluss erreicht ist — wir werden sehen, dass auch der Schluss der Missa solemnis eigentlich kein äusserer Schluss ist, sondern dass die Gedanken gewissermassen noch still ausklingen müssen.

Was hat nun Beethoven in diesem Messetext gefunden, dass er ihm seine tiefsten religiösen und künstlerischen Gedanken anvertrauen konnte, und wie hat er ihn behandelt?

VI.

Der Gedanke, von dem wir auszugehen haben, ist der: Beethoven wollte und konnte seiner ganzen Naturanlage, wie seiner geistigen und religiösen Verfassung nach weder ein Werk aus der Kirche noch ein Werk für die Kirche, im landläufigen Sinne des Worts gesprochen, schreiben. Ihm war es, sobald er sich seines Standpunktes bestimmt klar geworden war und er daher auch leichter Hand den ersten und nächsten Anlass zu dem Werke, das vor seiner Seele schwebte, aus dem Auge lassen durfte, nur noch um ein höchst persönliches Aussprechen seiner Gedanken über Gott und Göttliches, seiner religiösen Ideen- und Empfindungswelt zu thun. Wir besitzen darüber die sehr bestimmte eigene Aeusserung Beethovens, dass

> „es bei der Bearbeitung dieser grossen Messe seine Hauptsache war, sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu wecken und dauernd zu machen." (An Streicher 16. 9. 1824.)

Religiöse Gefühle zu wecken und dauernd zu machen! Welch stolz-bescheidenes Wort für die ungeheure Wirkung, die dieses Werk auf den empfänglichen Hörer macht, für die hinreissende Gewalt, die es beim Studium auf die Singenden ausübt!

Schon einmal — das Pseudooratorium „Christus am Oelberg" sei vergeben und vergessen: dormibat bonus Homerus! — hatte Beethoven den Messetext componirt, als er im Jahre 1807 für Esterhazy's Schlosskapelle die Messe in C

schrieb (der Plan eines Requiems war früher gefasst und fallen gelassen worden). Allein, obgleich er wie immer ganz bei der Sache war, sein Inneres, seine religiöse Disposition sozusagen, war noch nicht reif für eine Schöpfung von umfassender Vollendung. Trotz mancher, ja vieler Züge ausserordentlicher Genialität, trotz mancher Anläufe zu einer tiefen Verinnerlichung der darzustellenden Situationen kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass der Meister den richtigen Standpunkt seiner Aufgabe und vor Allem seinem Text gegenüber noch nicht gefunden hatte, dass er ihn vielmehr vielfach sehr unverkennbar erst sucht. Es war mit einem Wort noch nicht an dem, dass, wie wir uns früher ausdrückten, „die Zeit erfüllet war".

Beethoven liess sich, als des Lateinischen nicht in genügendem Maasse mächtig, den Text der Messe Wort für Wort ins Deutsche übersetzen und auch die Qualität der Silben und ihre Betonung genauestens bestimmen. Man muss die musikalische Declamation, namentlich was die Hervorhebung der logischen Accente angeht, in der Missa solemnis bewunderungswürdig finden. Wer Ohren hat zu hören, dem muss schon aus diesem Umstand der tiefe Ernst, mit dem der Meister diesmal seine Aufgabe erfasste, klar werden. Diese Gewissenhaftigkeit, die nicht davor zurückscheute, auch den schwierigsten Problemen einer oft förmlichen Textauslegung nachzugehen (wir erinnern an viele Stellen im Credo, von denen zu sprechen sein wird), diese geistige Rüstung zu seiner künstlerischen Aufgabe gehört aber eben mit zu den engen psychologischen Beziehungen dieses Werks zu seinem Urheber. Es sind zwei gewaltige Erscheinungen, die in der Schöpfung der Missa solemnis mit einander in Wechselwirkung zu kommen hatten, und ihre gegenseitige Assimilation war ebenso schwierig, wie ihre schliessliche Vereinigung zu dem organi-

schen Kunstwerk, wie es vor uns steht, bewundernswerth erscheinen muss. Auf der einen Seite die ganz nur auf sich gestellte feuergeistige, kühn phantastische, in ihren Zielen schrankenlose, wie in ihren Mitteln souveräne Individualität Beethovens, deren, wie wir sahen, tief gründende religiöse Anschauungen sich nur nach seinem subjectiven Empfinden bis zu dem Grad innerer Spannung, wo sie zur schöpferischen That drängten, entwickelt hatten, ohne auch nur in einem einzigen Punkte dieser Entwicklung irgend einer kirchlichen Tradition, einer äusseren Autorität in Glaubenssachen einen Einfluss zu gewähren — auf der anderen Seite ein durch Jahrhunderte und fast Jahrtausende traditionell geheiligter, in unübersteigbare Cultusschranken gebannter, jeglicher subjectiver Willkür seinem Wesen nach entrückter Stoff als textliche und damit begriffliche Unterlage für ein zu schaffendes Kunstwerk, ein Stoff zumal, der, wenn anders er in seiner Tiefe erfasst werden wollte, vor Allem Eines verlangt: dass man an ihn glaube!

Auf den ersten Augenblick scheinen wir vor einer Kluft zu stehen, über die es keine Brücke gibt, denn die Luftbrücken, wie sie vor und nach Beethoven Hunderte und Tausende von „Messencomponisten“ mit leichter Hand von ihrem eigenen Indifferentismus zu dem kirchlichen Stoff geschlagen haben, zerfallen in Nichts vor dem heiligen Ernst und der weihevollen Vertiefung, wie sie Beethoven seiner Aufgabe entgegenbrachte. Wenn wir aber, wie der Tourist an einem Gletscherschrund, den Spalt entlang wandern, so nähern wir uns bald einer Stelle, wo die Ränder der Kluft einander näherrücken und wo zuletzt der Uebergang unschwer zu bewerkstelligen ist. Bei näherer Betrachtung finden wir nämlich eine ganze Reihe von unverkennbaren Annäherungspunkten. Einmal ist der Messetext selbst durchaus nicht der starre Fels, als der er seiner altersgrauen Erscheinung

nach uns vorkommen will. Wie die Religion ihre Entstehung der Sehnsucht nach Vereinigung mit dem höchsten Wesen, das die Menschheit über sich fühlen musste, gleichviel in welcher Form es vor seiner Anschauung stand, verdankt, so ist auch die Sprache, deren sie sich zu ihren Cultuszwecken bedient, nur ein Ausfluss dieser Beziehungen. Die christliche Religion zumal ist im Herzen der Menschheit geboren, die christliche Gottesverehrung spricht die Sprache des Herzens, und in dieser Sprache klingt Alles wieder, was an Himmelsfreude, aber auch an Herzeleid je und je die Brust der Menschheit bewegt hat. Die überzeugende Gewalt der christlichen Weltanschauung liegt in ihrer Herrschaft über die Herzen, und es lebt und webt ein stilles Band der Gemeinschaft unter Allen, die diese Sprache verstehen — von Socrates bis zu Jesus von Nazareth. Dieser allgemein menschliche Inhalt der Sprache der Religion in ihrer concreten Form der autoritativen kirchlichen Cultussprache wusste seine weltumfassenden Arme auch um das grosse, von reinster Gottes- und Menschenliebe erfüllte Herz Beethovens zu schlingen. Andererseits aber trat dieser dem heiligen Text auch mit der vollen Scheu und Ehrfurcht gegenüber, die ihn mit überwältigender Ueberzeugungskraft den durch Weltepochen hindurch geheiligten Grundpfeilern aller Cultur gegenüber beseelte. Was der Menschheit als solcher gedient, ist ihm heilig, desshalb auch der Messetext. Er ist ihm die Offenbarung einer ewigen Wahrheit, ewiger Anschauungen, die auf sein Herz in jeglicher Cultursprache, oder, wenn man will, Cultussprache, zeitlebens den tiefsten Eindruck machten.

Damit aber trat Beethoven zu dem Messetext in ein ganz bestimmtes Verhältniss, das nur noch in seinen Consequenzen erfasst zu werden brauchte, um die anfänglich fast unmöglich erscheinende intime Beziehung zwischen ihm und

dem Text zu einer dauernden und fruchtbaren zu machen. Wir stehen an dem Punkte unserer Darstellung, wo wir die ganze Tragweite des Entschlusses Beethovens, die Missa solemnis zu schreiben, ermessen, wo wir aber auch ahnen können, dass nur noch einmal der schaffenden Phantasie eines Künstlers ein Problem von ähnlicher Grösse und Tiefe vorschwebte und zu lösen gelang, als es galt, die innersten Beziehungen zwischen künstlerischer Lebensäusserung im Drange der Noth und den edelsten Zielen menschlichen Ringens zu künden — — und das war freilich wieder die That Ludwig van Beethoven's in seiner 9. Symphonie. Voll der edelsten und tiefsten, ja sagen wir es direct: frömmsten Gedanken, die ihm ihr gebieterisches „Sprich uns aus!“ zuraunten, las er den Messetext und las ihn wieder und wieder mit den Augen seines Geistes unter dem lebendigen Herzschlag seiner warmen Empfindung. — „Es ist, als habe Beethoven die höchsten und reichsten Resultate seines Daseins und Strebens darin niederlegen wollen. Was an aufflammender Begeisterung, an Grösse, an erhabenem Schwung der Phantasie, an inniger Empfindung, an Jubel und Klage, an Schmerz und Wonne, an Liebe, an Glaube, an Hoffnung in ihm war, hat er darin ausgesprochen, was er an Mitteln seiner treu erlernten, mit höchster Meisterschaft geübten Kunst besass, verwendete er darin“ (Ambros)*).

Die Interpretation des Messetextes, wie ihn Beethoven erfasste und erfassen musste, ist nicht eine solche des theologischen Inhalts, sie ist also auch nicht lehrhaft, exegetisch in diesem Sinn, wie wir das selbst bei Bach in seiner hohen Messe in gewissen Grundzügen finden können, sondern sie erfolgt nach seiner eigenen Stellung zu Gott und Göttlichem.

Weil aber dieses Licht der Beleuchtung aus einem reinen Herzen, aus einer nur von den edelsten und höchsten

*) a. a. O.

Empfindungen getragenen Anschauung heraus leuchtete, so war ihm auch gegeben, was denen verheissen ist, die „reinen Herzens sind“, so war ihm dieses Licht auch ein Licht der Erleuchtung, das ihn in Tiefen seines Textes dringen liess, die vor ihm noch „kein Verstand der Verständigen“ durchschaute und die zu erkennen eben seinem im Grunde seines Wesens „kindlichen Gemüth“ beschieden sein durfte. Er musste ja den Messetext mit dem Licht seiner Individualität durchleuchten; die Grundgedanken der Messe an sich, der feste Glaube an Gott, die heilige Ehrfurcht vor Allem, was göttlich heisst, die Hoffnung auf ein Fortleben nach dem Tode, auf eine bessere Welt, aber auch die glühende Liebe zu den Menschen, denen im „dona pacem“ das köstliche Gut des wahren Friedens erfleht wird, sie waren ja im Grund nur seine eigenen.

So ist Beethoven's Auffassung des Messetextes eine rationalistische Exegese im Beethoven'schen Sinn. Seine Religiosität ist gewissermassen die Sammellinse, durch die hindurch die Lichtstrahlen des Messetextes auf den grossen Hintergrund des Kunstwerks im Allgemeinen projicirt werden — in kolossalen Verhältnissen, wie sie der Brennweite jener Linse entsprechen und in voller leuchtender Farbenpracht. Damit aber entfernt sich Beethoven nicht von der Grundidee des Textes, im Gegentheil bleibt es eine der bewunderungswürdigsten Eigenschaften der Missa solemnis, dass sie trotz des ausgesprochen subjectiven Characters ihres Inhalts nicht nur die allgemeinen Grundzüge des Textes, sondern mit einer durchdringenden Verstandesschärfe, die hier nicht anders denn als Hellsichtigkeit gefasst werden kann, auch die innerlichsten Beziehungen der einzelnen Textbegriffe zu einander wie zum Ganzen in schärfster Beleuchtung hervorkehrt. Der eigentliche Textinhalt ist eben hier mit einer Intensität und Energie erfasst, die mehr als einmal ge-

mahnt an das Ringen Jakobs mit dem Engel und seinem beschwörenden: „— Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ — Und in diesem Ringen musste Alles untergehen, was etwa an Zweifeln, an geistiger Entzweiung zwischen seinem Glauben und Verstehen und dem, was der heilige Text ihm zu glauben und in seinen Tönen zu lehren und zu erleuchten mit durch Jahrhunderte erhärteter Autorität aufgab, bestand, indem Beethoven den Gedankeninhalt des Messetextes zum Sprachrohr seiner Empfindungen machte, verschrieb er sich ihm zugleich mit Leib und Seele, er musste und wollte glauben, was hier zu glauben vorgestellt wird. Wenn er je den heissen Kampf gekämpft hat — wir wissen es nicht und es ist unfruchtbar, sich darüber Vermuthungen hinzugeben! — so ist in den hehren Stunden, wo seine künstlerische Phantasie im Feuerschwung sich mit den gotterfüllten Eingebungen seiner Seele zu herrlichem Thun vereinte, gewiss jeder Glaubenszweifel und jeder Gewissensscrupel sieghaft niedergerungen worden. In dem hohen Preis in diesem Kampf, wenn er bestand, in der Missa solemnis ist kein Tact, der die Spuren dieses Kampfes im Sinn einer etwa nur schwer vernarbten Wunde zeigte.*) Eine Bemerkung, die wir noch anlässlich der Besprechung des Credo zu machen haben werden, wird dieser Feststellung nur scheinbar widersprechen. So wie das Kunstwerk vor uns steht und nach allen Bedingungen seines Entstehens ist die Frage, ob die Missa solemnis kirchlichen Anschauungen entspricht, eine müssige. Sie ist viel zu subjectiv, um objectiv kirchlich zu sein. Unter „kirchlich“ verstehen

*) Den Beweis für die Bemerkung, die Albert Soubies in seinem sonst sehr verdienstlichen Buch „Histoire de la musique allemande“ (Paris) p. 205 macht: „on sent là à quel degré le doute et l'angoisse modernes ont, depuis les jours de Bach, travaillé et inquiété l'âme humaine“ — müssen wir dem Autor zu erbringen überlassen.

wir hier das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit vor dem, was eine bestimmte Religonsform unserem Denken und Fühlen an autoritativ festgestellten Normen aufprägt. Die Missa solemnis ist die allerpersönlichste Aussprache. Wenn sie in ihrer Wirkung viel, ja sehr viel von Eindrücken kirchenmusikalischer Schöpfungen hinterlässt, so beruht dies einmal auf subjectiver Verwechselung von religiöser und kirchlicher Wirkung, zum andern aber auch in dem emphatischen Schwung dieser Tonsprache, die uns erfasst mit Gewalten, wie wir sie eben gewöhnlich nur in Werken der Kirchenmusik erleben. Im Grunde ist dies aber ja das gleiche religiöse Pathos, wie es uns auch eine Sophokleische Tragödie erregt; es ist das Ewige im Endlichen der Erscheinung, das noch Niemand in Worte zu fassen wusste.

Wenn wir aber davon auszugehen uns entschliessen können — und wir müssen dies thun! — die Missa solemnis im Ganzen wie in all' ihren Einzelheiten als eine Frucht der denkbar intensivsten Erfassung der Idee des Messetextes im Allgemeinen, wie der eindringend erschauten Beziehungen aller seiner Theile zu dieser Idee zu betrachten, so werden wir begreifen, warum Beethoven sich nur dem erhabenen Schwung dieses Textes und seines Inhalts willig zu überlassen hatte, um dieses merkwürdige Werk schaffen zu können — keine „Scheinmesse", wie Nohl*) meint, sondern eine „Idealmesse" und auch keine „Chorphantasie über den Messetext", wie der gleiche Autor sich ausdrückt, sondern ein nach den innersten Beziehungen des Messetextes monumental aufgebautes, allerdings in riesenhaften Verhältnissen aufragendes organisches Gebilde, wie es auch ein rein kirchlich Gläubiger schaffen könnte und schaffen müsste, wenn er — — Beethoven wäre.

---

*) Leben Beethovens.

Und auch noch gegen die Auffassung haben wir uns auszusprechen, dass Beethoven durch den Messetext in der Entfaltung seiner künstlerischen Ideen gehemmt sein konnte. — Schon desshalb nicht, weil alle diese Ideen hier durch den Messetext und durch nichts sonst angeregt und bedingt erscheinen. Allerdings kann man noch bei der C-dur-Messe die Empfindung haben, dass die Fülle der musikalisch zu erfassenden Begriffe und Gedanken ein Kaleidoskop von mehr oder weniger regellos aneinander angereihten abrupten Tonbildern erzeugte. In der Missa solemnis ist das Unvermittelte vermittelt, ist das Zerstreute gesammelt, ist das unorganisch und daher unmusikalisch Sprunghafte in die Entwicklung einer streng logischen musikalischen Consequenz gezwungen worden. Und dieser Zwang erscheint als freie künstlerische That, wie ja jede künstlerische That selbst ein Zwang ist. Gerade in dieser Arbeit zeigt sich die Thätigkeit der Reflexion, die in den fünf Jahren der Messecomposition einen redlichen Antheil an dem Walten der frei schaffenden künstlerischen Phantasie sich eroberte, um sich mit dieser zu einer höheren Einheit, dem bewussten Kunstwerk, zu verbinden und zu erheben.

VII.

Aus dem Vorhergehenden sind unschwer die Gesichtspunkte zur Beurtheilung der Missa solemnis sowohl in dem künstlerischen Lebenswerk Beethovens als auch in der Gesammtkunst zu entnehmen, jenes Werkes, das wie ein geistreicher Mann sagte, „für seinen Zweck, die Inthronisation des Erzbischofs von Olmütz 2 Jahre zu spät, für die Welt aber, der es angehört, 2 Jahrhunderte zu früh erschien.“

Im Tagebuch des Jahres 1815, welches in Beethovens innerem Leben durch die mehr und mehr zu beobachtende Neigung zu religionsphilosophischen und moralischen Betrachtungen eine besonders wichtige Rolle spielt, finden wir ein Excerpt aus einem Schriftsteller, den Beethoven in diesen Stimmungen mit besonderer Vorliebe las, den bekannten Fr. L. Zach. Werner (1768—1823) dessen Uebertritt zur katholischen Kirche (1810) gerade in jener Zeit die Geister lebhaft bewegte. Es ist die Stelle aus der dramatischen Dichtung „Die Söhne des Thals“ (ersch. 1808)

— — „Nur des Schwächlings Saiten
Zerreisst der Eisenfinger des Geschicks;
Der Heldenmüth'ge bietet kühn die Harfe,
Die ihm der Schöpfer in den Busen legte,
Dem Schicksal dar. Mag's in den Saiten wühlen,
Allein den inn'ren herrlichen Accord
Kann's nicht zerstören, und die Dissonanzen
Verschmelzen bald in reine Harmonie,
Weil Gottes Friede durch die Saiten säuselt“ —

ferner die Stelle, wo auf die Frage des Zaghaften:

„was soll ich thun“

der Starke, Muthige antwortet:

„— mehr als dein Schicksal sein,
Den Hasser lieben und das hohe Gut
Der Selbstvollendung im Erschaffen suchen!
Du bist das Ebenbild des Ewigen;
Wenn ihm die Menschen fluchen, lächelt er
Und schafft um ihre Hütten Paradiese!“

Wir können annehmen, dass diese Worte wie ein Blitz in der Seele des Meisters, der ja, wie wir sehen, allezeit Neigung hatte, „sich den durch Dichter geweckten Ideen zu überlassen“, zünden mussten. Ist doch hier mit wenig Strichen ein Abbild seines eigenen Lebens gegeben, ist doch namentlich durch das zweite Citat der letzte und tiefste Grund seines titanischen Schaffens erhellt.

Dass nach All' dem, was wir in den bisherigen Erörterungen auszuführen hatten, die Missa solemnis zu rechter Zeit, „da die Zeit erfüllet war“, entstehen musste, darüber darf ein Zweifel nicht mehr bestehen, auch nicht über die Art und Weise, wie sie entstehen und über die Gestalt, die sie annehmen musste. Als in der letzten Schaffensperiode der Geist des Meisters in sich schaute, um nun auch noch das Letzte und Tiefste auszusprechen, was in seinem herrlichen Herzen ruhte, da musste es ein Werk wie die Messe sein, die wie einst „das Schicksal an die Pforten“, so jetzt an die Thore seines von hohen und heiligen Gedanken erfüllten Herzens pochte, denn wie Herrliches er auch seither schon in seinen Werken geoffenbart, ein Höchstes blieb noch zu sagen, blieb noch — und zwar nach zwei Seiten hin aussprechen, sollte sein Lebenswerk wirklich Alles umfassen, wozu er sich seinem künstlerischen und hohen Bewusstsein nach „aufgelegt fühlen“ musste. Noch hatte er sein letztes grosses Wort nicht gesprochen, nicht zu Gott

und nicht zu den Menschen, aber die Keime dazu lagen in seiner Seele und wuchsen und mussten wachsen, wie wir dies in ihrem Werdegange verfolgen konnten. Erst mit dem Aufgehen des Doppelgestirns der Missa solemnis und der 9. Symphonie wurde es völlig Tag in der uns Andern fast unbegreiflichen Wunderwelt dieses Genies. Beethovens Musik ist eine That der Befreiung, der des Subjects von den Schranken des Materiellen, des blos sinnlich gedachten und sinnlich aufgenommenen Tonspiels, die volle und schrankenlose Aussprache des Ichs. Dabei aber bleibt der Meister sich seiner vollkommenen Abhängigkeit von seinem Genius, dessen Ursprung im Ewigen, Ueberirdischen, Göttlichen ruht, voll bewusst und ihm verantwortlich, und dies ist der tiefste Grund, der ihn bewahrt vor dem selbstquälerischen Pessimismus der Modernen. Die Missa solemnis und die 9. Symphonie bilden zusammen das Testament Beethovens, aus dem die Nachwelt den Sinn des Meisters zu erkennen hat. Ihre Aufgabe muss es sein, sich das mahnende Wort gesagt sein zu lassen:

„Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen".

Aber die Messe ist die erste That unter den zweien. Sie ist die Weihe des sich befreienden Subjectivismus in der Kunst, eine Weihe im Geist der Wahrheit, „der Weisheit, der Erkenntniss und der Kraft des Herrn". Sie ist der Ariadnefaden, der selbst aus den dunkelsten Irrgängen seiner wortlosen Instrumentalwerke zurückführt in die lichte Klarheit seines reinen, idealen Seelenlebens, das in seiner Vereinsamung zwar oft verkannt werden kann, aber nie nach der Seite des Verworrenen hin missdeutet werden darf.

Beethoven war sich der Bedeutung der Missa solemnis im objectiven wie subjectiven Sinne voll be-

wusst. Wenn er die Messe wiederholt sein „vollendetstes Werk“, sein „grösstes Werk“ nennt, so hat dies den Sinn, dass er das Gefühl hat, sich und sein Wesen am Reinsten und Vollständigsten in das Werk ausgeströmt zu haben. Dieses sein Wesen wird aber in diesem religiösen Werk — wir müssen noch einmal auf ein schon gebrauchtes Bild zurückkommen — gewissermaassen von oben beleuchtet mit einem Licht, das in die Tiefen dieser Seele dringt, wie die Sonne durch das Wasser eines Sees, in gleicher Weise dessen Grund erhellend, wie in der Brechung durch das Medium den zauberhaften Glanz und die azurne Bläue der Wasserfarbe erzeugend. — In keinem andern Werk Beethovens, selbst die 9. Symphonie nicht ausgenommen, empfängt die mystische Tiefe dieses Charakters in gleichem Maasse dieses erhellende Licht, wird sie dem unmittelbaren Gefühl des Hörers näher gebracht, als in der Missa solemnis, denn nirgends spricht so deutlich und klar zu ihm die Wechselwirkung des erleuchtenden Worts und der erleuchteten Tonpoesie.

Die Messe steht als Medium zwischen Gott und dem schaffenden Genius des Meisters, wie die Neunte als solches zwischen diesem und der Menschheit. — Die Messe ist die Sehnsucht nach Gott, wie die Neunte die Sehnsucht nach der Menscheit ist, deren tragisches Ringen nach dem Höchsten in ihr den erhabenen Gegenstand der Darstellung findet. Wenn wir in Beethoven den Prometheus des Menschengeschlechts erkennen, der uns das Feuer vom Himmel holte und unser Ich in seiner selbst erhabenen Grösse damit erhellte und erwärmte, so hat er in der hohen Kunstthat der Messe seinen Beruf gezeigt, uns ewige Wahrheiten zu offenbaren. Die Messe ist Beethovens Freibrief als höchster Ideolog im modern christlichen Sinn, nicht die Negation des Confessionellen,

sondern die Affirmation des allgemeinen gläubigen Gottesbewusstseins und eines Abhängigkeitsgefühls (Religion!) von diesem Göttlichen, aus dem alle Wahrheit, alles Gute und daher auch alles Schöne stammt. Ihre Devise ist nicht mehr ein:

„ahnest du den Schöpfer, Welt?"

sondern ein freudig bekanntes:

„Fühlest du den Schöpfer, Welt?
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen."

Nur aus der inneren Befriedigung und Klärung, wie sie ihm die Messe gab, konnte Beethoven jenen dithyrambischen Aufschwung nehmen zu dem, was er im Schlusschor der 9. Symphonie begeistert aussprach, — jene erhabene Stelle:

„Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Brüder überm Sternenzeit,
Uebern Sternen muss er wohnen!"

ist eine directe, wenn auch nicht notengetreue Rückerinnerung an den Schluss des Benedictus der Messe „osanna in excelsis" und an die Welt der Messe überhaupt, die jener Symphonie in seinem Geist voran durchlebt wurde — oder, besser ausgedrückt, vielleicht ein Mitklingen mit jener, denn die Keime beider Werke liegen ja eigentlich fast gleichzeitig in der Seele des Meisters und er hat das Messenwerk nur aus einem äusseren Anlass zuerst in Angriff genommen und vollendet; die 9. Symphonie aber ist und bleibt die Zwillingsschwester der Messe. In anderem Sinne ist sie auch aufzufassen als die Prolegomena der Neunten, als der „Prolog im Himmel" vor dem faustischen Ringen der Neunten — ein Prolog freilich von mindestens eben so erhabener Grösse wie das Drama selbst, wie ja auch sein Inhalt ein anderer, höherer, ver-

geistigterer ist, als der Namensgenosse in Goethes Werk. Die tiefe Sehnsucht nach Versöhnung aus der Welt der Entzweiung, die den Grundzug in Beethovens Schaffen überhaupt bedeutet, musste den Meister mit dem unwiderstehlichen Zuge des Herzens, der ja immer seines Schicksals Stimme war, vor den Thron dessen rufen, der als der „Eine“, der „Ewig Eine“, der „Urquell des Einsseins“ vor seiner Seele stand. Zu ihm wandte er sich, ehe er den letzten gewaltigsten Kampf der Gegensätze, die Neunte schuf und vollendete, und erst gestärkt durch diese psychische und moralische Schwertweihe und innerlich gestählt durch die Beseeligung der Befreiung, die ihm die Vollendung des „Hochamts“ gewährte, wagte er sich muthig in die abgrundtiefen Schlünde des menschlichen Dramas, wusste er doch, dass sie ihm nichts mehr anhaben konnten

— et portae inferi non praevalebunt ei —,

sondern dass aus diesem Kampf seliger Sieg ihm winken musste: wie dort, so auch hier ein „Himmel auf Erden“. War auch der Anstoss zu der Messe äusserlich zunächst ein äusserer, so mussten sich doch, in dem Maasse, wie Beethoven sich in seine Aufgabe vertiefte, die Schleusen seiner Innerlichkeit weit öffnen, und indem er wie in weiter Perspective eine ganze Welt von hohen und heiligen Gottesgedanken vor sich auftauchen sah, die wie „ein unbekannter Zauber ihn anfassen“ musste, so wurde auch sein Inneres erregt mit einer Gewalt und Eindringlichkeit, wie nie zuvor. Was er im Augenblick als ein äusserliches Kunstwerk dem hohen Freund und Gönner entgegengebracht haben wollte, das wurde nun aus dieser innersten Erregung heraus ein innerlichstes. In tausendfältigem Echo brach sich an den himmelragenden Felswänden seines in sich gefestigten Characters wie seines inneren Lebens der Schall, den ein äusserer Anlass, wie der Knall einer Büchse, erregt, und erschüttert

lauschen wir dem Fortdröhnen, dem Hallen, Wachsen und Schwinden der klingenden Wunderwelt, bis es in dem milden Ausklange des Schlusses unserer Messe hinüberzuschweben scheint in das Geisterreich der ewig schaffenden Naturkraft selber. —

Die Stellung der Missa solemnis in der Gesammtkunst aber, in der sie ein absolut Einziges, ein „hapax legomenon“, ein „nur einmal Gesprochenes“, beispiellos und in einsamer himmelragender gigantischer Grösse dasteht, sei mit einem einzigen Worte des verdienstvollen Ambros gekennzeichnet: „Mozart hat uns die Welt erobert, Beethoven den Himmel, den jener nur unter dem spezifischen Gefühlsstandpunkt des streng gläubigen Katholiken erschaute und künstlerisch verherrlichte.“ — — Diese Eroberung musste gewaltsam und leidenschaftlich sein, wie das Gebahren der Geister um die Wende des Jahrhunderts, wo der Kampf um die höchsten Güter der Menschheit entbrannte, eines Jahrhunderts, das in Beethoven seine künstlerische Verkörperung fand, wie in Kant seine geistige, in Goethe seine allgemein menschliche, wenn auch in Beethoven später als auf anderen Gebieten, wie dies sich bei der Tonkunst immer ereignet. Als die innerlichste der Künste steht sie nicht in ihrer Zeit, sondern sie entfaltet ihre innersten Kräfte, die sie aus der Zeit gesogen, erst wieder in einer völlig geklärten, nicht in einer ringenden Zeit, die sich als eine abgeschlossene nach allen Richtungen zu objectiviren im Stande ist. Die Musik ist jeder Zeit eine künstlerische Nachschöpfung auch in zeitlichem Betracht gewesen. In die aufgerührten Wogen actueller Zeitbegebenheiten kann sie wohl einen frischen Hallruf hineinsenden, aber zu einer ruhigen Ausgestaltung fehlt ihr in ihnen der Ruhepunkt, an dem sie ihre bleibenden Schöpfungen sich herauskrystallisiren lassen kann: erst müssen die Wogen geglättet sein, wie ja

auch nur in der stehenden Flüssigkeit das Krystall als Niederschlag der vorangegangenen Bewegungen sich bilden kann. — —

Wir sind am Ende unserer allgemeinen Betrachtungen und haben nun dem Werk selbst näherzutreten, um zunächst in Kürze einige aesthetische und formaltechnische Eigenthümlichkeiten der Missa solemnis zu erörtern.

VIII.

Die allgemeinen Grundsätze der individuellen Besonderheit unserer Missa solemnis spiegeln auf's Getreuste die Bedingungen wieder, unter denen das Werk entstehen musste und thatsächlich entstand. Nach der psychischen Seite hin musste es der Ausdruck der tiefen seelischen Erregung des Meisters sein, in die er, je mehr seine Schöpfung Gestalt gewann, sich versetzt sah, und die der naturnothwendige Ausbruch der in schicksalsschweren und am Werk der eigenen inneren Vervollkommnung arbeitsreichen Jahren im Innern dieses Vulkans von Menschenherzen angesammelten feuergeistigen Elementarkräfte war. Nach der physischen Seite hin musste sich gleicherweise die ganze ungestüme und kaum durch die instinktive Scheu vor dem höchsten Kunstgesetze, dem der Schönheit, im Zügel gehaltene Natur gewaltsam Bahn brechen durch die materiellen Schranken der Rücksicht auf die ausführenden Organe. Und endlich nach der Seite des ideellen Inhalts der Messe musste einerseits die höchste Energie des Ausdrucks in ihrem ernstesten Streben nach Wahrheit und Klarheit auch äusserlich ein Beweis der beispiellos intensiven Erfassung der Aufgabe sein, wie innerlich die Lösung des Conflictes zwischen freiem Schaffensschwung und durch den Worttext gebundener Fantasie von der Möglichkeit eines Compromisses zwischen der genialischen Eingebung (Inspiration) und dem reflectirenden Kunstverstande abhängen musste.

Man hat nach allen diesen drei Richtungen hin — naturgemäss in den ersten Jahren mehr als in der Gegenwart, die sich ja hierin ungemein aufgeklärt wenigstens gebärdet — dem Werke die ernstesten Vorwürfe nicht erspart, und noch heute ist die Gefolgschaft derer, die es von Anfang an als abstrus bezeichneten, nicht ganz geschwunden. Wenigstens lauert selbst bei sonst hingebender Vertiefung in den Ernst des Werkes die Qualifikation „nicht frei von abstrusen Eigenheiten“ im Winkel der Betrachtung. Wenn „abstrus“ so viel heisst als „mit unserem subjectiven Empfinden nicht vereinbar“, so ist ja hierin ein Jeder sein eigener Gesetzgeber. Sollte es aber heissen „mit höheren Kunstgesetzen, vor Allem mit denen der Wahrheit und Schönheit und dem der höchsten Ineinsbildung von Form und Inhalt, die wir klassisch nennen, unverträglich“, so — ist der Beweis dafür, dass etwas und was in der Missa solemnis „abstrus“ ist oder sein soll, eben zu erbringen. Mit allgemeinen Kategorien wird man dem Kunstwerk nicht in seiner Totalität gerecht, und dies zu werden, ist doch höchste Pflicht, das Einzige, was die Welt dem schaffenden Genius als schwache Gegengabe für den Reichthum seiner Geschenke zu bieten vermag. Wir setzen uns kühnlich dem Vorwurf der Vermessenheit aus, wenn wir behaupten: in der Missa solemnis kann kein Takt anders sein, als er thatsächlich ist. Auch das ist kein Schluss ex post, sondern das Ergebniss ernster Vertiefung in das Werk. Möge es uns gestattet sein, uns unter den Schutz eines Wortes aus erhabenstem Munde zu stellen: „Habe ich unrecht geredet, so beweise es mir“ — — Unser Beweis liegt hier und wir warten des Gegenbeweises!

Gegen die psychologische Eigenart des Werks wird Gewichtiges kaum mehr einzuwenden sein. Die Stellung des

Werks als nothwendige Ergänzung der 9. Symphonie muss hier den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung ohne Weiteres geben. Die Wege, die zu diesem Standpunkt führen, sind hoffentlich in dem Vorangegangenen genügend erhellt worden.

Anders liegt die Frage nach der Berechtigung der technischen Eigenheiten der Messe als dem Ausfluss der physischen Natur Beethovens. Es wäre hier vergeblich, die — man kann wohl sagen Ungeheuerlichkeit, zu der sich der Meister hier durch das Ungestüm seines Wesens hinreissen liess, nicht sehen zu wollen. Die geradezu horrenten Ansprüche an die Sopranstimmen, wie auch an die Bässe, was Umfang, Kraft und Ausdauer der Stimmen angeht, weiss der am besten zu taxiren, der trotz dieser fürchterlichen Klippen in langem, mühevollem Studium mit dem Chor gezwungen war, unter solchen abnormen Bedingungen noch die übrigen technischen Schwierigkeiten überwinden zu lassen. Und doch, wer wagte es, hier einen Stein auf den ertaubten Meister zu werfen? — Man hat die Eigenthümlichkeiten des Beethoven'schen Vocalsatzes mit dem Schlagwort zu charakterisiren gesucht, dass Beethoven die Singstimmen instrumental behandle. Das ist ja in vieler Hinsicht richtig. Allein die Verhältnisse liegen hier doch wohl so: Beethoven kennt nur Zweierlei: die Idee und ihren Ausdruck. Dieser Ausdruck muss ihm in erster Linie wahr, d. h. seiner Idee gemäss sein. Allgemein zu sagen, dass Beethoven nur rein instrumental gedachte Ideen ins Leben rufe, trifft hier aber neben das Ziel; Beethovens Gedanken, wie sie sich in den Stimmen seines Tonsatzes ausdrücken, geben diesen Stimmen den Charakter belebter, beseelter, durchgeistigter, zuerst aus seiner Idee und nur in zweiter Linie aus dem Klangcharakter des Tonbilds abstrahirter Wesen, Diener seiner selbst beseelten Ideenwelt. Hier

unterscheidet er allerdings nicht exact zwischen vocalen und instrumentalen Ideen, denn Vocales und Instrumentales sind ihm unter Umständen gleichberechtigte Factoren, auf die er das Wort Goethe's anwenden könnte:

„Denn zu seinem Zweck als Geister
Ruft euch nur der alte Meister."

Was er in dieser regen Wechselbeziehung dem an sich Belebten, dem Menschlichen, dem Vocalen an individuell Menschlichem nimmt, das gibt er mit vollen Händen dem an sich Unbelebten, dem abstracten Klangmaterial des Instrumentalen. Das gesungene Wort ist ihm nicht gleichgiltig, sonst müsste man seine Musik ohne wesentliche Beeinträchtigung ihrer Wirkung nach der Art jener mehrstimmigen Musik der grossen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts ausführen können, die ihre Werke z. B. „4—8 tam humanis quam instrumentalibus vocibus cantandae" nennen konnten. Thatsache ist und bleibt, dass Beethoven durch seine Taubheit verhältnissmässig frühzeitig den Zusammenhang mit den Bedingungen des Vocalen, vor Allem der Ausführbarkeit unter dem Gesichtspunkt der schönen Wirkung, verlor und dass nichts im Stande war, den abgerissenen Draht wieder herzustellen. Ihm blieb nur die Idee des Klangs, wo diese Idee — da „eng im Raume stossen sich die Sachen" — ihre Schranken fand, blieb ihm verschlossen. Indessen sind es eigentlich nur zwei Punkte, die befremdlich und darunter einer, der gelegentlich direct störend wirkt. Letzteres bezieht sich auf das schon erwähnte Hinaufschrauben der Stimmen in Regionen, die eben nicht mehr für Durchschnittsstimmen, wie sie die Grundlage jedes Chors bilden müssen, erreichbar, wenigstens nicht ohne ungute Wirkung, sind. Der Grund dieser Missachtung aller natürlichen Verhältnisse liegt in dem exaltirten Character aller der Stellen, an denen sie sich zeigt und dieser wieder

in der höchsten Anspannung des Affects, auf die sie berechnet sind, und die bekanntlich bei den Aufführungen thatsächlich das Unmögliche möglich machen — unter welchen schädigenden Einflüssen auf den Stimmorganismus freilich, ist eine andere Sache. Weniger störend, als vielmehr auffallend ist das vielfache Hereinragen von instrumentalen Effecten in den Vocalsatz, Schalleffecten, rhythmisch schwierigen Bindungen (Credofuge!) u. dergl. vocaltechnische Ungewöhnlichkeiten, die vielfach in dem Streben nach dem sonst in der Messe, wie wir sehen werden, ungemein scharf betonten Wortausdruck nicht mehr ihre Erklärung finden*). —

Aber seien wir doch gerecht und messen wir das Riesenhafte nicht mit dem gewöhnlichen Maasstab. Denken wir uns doch hinein in die Seelenverfassung des Meisters, der ja nur Eines wollte: seinem Gott und damit auch uns sein Herz ausschütten:

— — „Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr.
Verzeih dem Geiste, der von deinem Lichte
Berauscht das Irdische verlor!“ — —

Einer wichtigen Eigenschaft aber, der aus der 3. der angeführten Richtungen der Betrachtung folgenden und jedenfalls einer der wichtigsten, haben wir noch zu gedenken:

---

*) Fast unbegreiflich muss uns eine Bemerkung Beethovens in einem Brief an Zelter, in dem jener das Werk der Berliner Singacademie zur event. Aufführung empfiehlt, vorkommen, wonach Beethoven die Möglichkeit andeutet, dass die Messe auch rein vocaliter brauchbar wäre, — allerdings setzt er hinzu, „das Ganze müsste aber hiezu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben Sie die Geduld hiezu.“ — Man denke sich den biederen Zelter als „Bearbeiter“ der missa solemnis!!! Sollte wirklich der Rieseninhalt der Messe so in Gestalt einer Quintessenz vor des Meisters Seele gestanden haben, dass er in dieser wie in seinen Skizzen das Ganze sah, und muthet er diese doch nur dem Schöpfer des Werks vergönnte Fähigkeit auch Andern zu, oder — — wollte er Zelter etwas Verbindliches sagen?

der Eigenart der Textbehandlung aus dem Streben nach höchster Wahrheit des Ausdrucks.

Man kann es kühnlich und ohne Uebertreibung aussprechen: niemals ist der Messetext mit eindringlicherem, ja auch nur mit gleich eindringlichem eminenten Kunstverstand in seinem begrifflichen Gedankeninhalt erfasst, nie mit grösserem Pathos vorgetragen worden. Das ist keine Musik zu einer Messe, als Schmuck zu einer gottesdienstlichen Handlung, sondern es ist selbst Gottesdienst, der die Cultussprache zu seiner eigenen macht und sie mit einer Prägnanz des Ausdrucks verkündet, als wäre sie nichts Fremdes, Angenommenes, sondern eben erst aus dem Gedankenreichthum eines übervollen Herzens heraus geschöpft, geschaffen worden. Wie das möglich sein konnte, haben wir oben in unseren Gedanken über die Beziehungen Beethovens zum Messetext (VI.) des Näheren erörtert. Nur so konnte das Bewundernswerthe geschehen, wie Beethoven bei aller Einhaltung der conventionellen Formen der kirchlichen Tonkunst dennoch innerhalb seiner selbst gezogenen Schranken die ganze Mächtigkeit seiner Fantasie entwickeln konnte. Denn die Messe ist ihrem Ursprung nach zwar Aeusserung intensiv-religiösen Fühlens, im Ausdruck aber Gedankenmusik, und zwar solche erleuchtetster Art: der Textgedanken erhellt den musikalischen, wie dieser jenen verklärt und vergeistigt. Die Besonderheit, man kann sagen aller Beethoven'schen Themata, ihre klare, fest ausgeprägte, sprechende Individualität erscheint in der Messe noch frappanter, weil jede dieser Individualitäten ihren Ursprung aus der geistigen Idee des Textes eben durch den Text erklärt. Die Haupt- und Grundthemata aller Sätze der Messe nicht minder, wie die musikalische Detailarbeit in den äusserlich kaleidoskopartig, innerlich aber durch einen eisenfesten strengen logischen Zusammenhalt unter sich

verbundenen Theilsätzen jedes einzelnen Satzes sind fast durchweg Charactere, die man sich eigentlich kaum anders vorstellen kann. Ueber den Fortschritt in diesem Punkt gegenüber der C-dur Messe haben wir uns schon ausgesprochen. Wir werden in der eingehenden Analyse hievon Näheres kennen zu lernen haben. Auch äusserlich prägt sich die eindringende Gedankenarbeit des Meisters in der Häufung seiner beliebten sforzato-Zeichen aus; man kann das, was wir oben die „rationalistische Exegese im Beethoven'schen Sinn" nannten, geradewegs Zug für Zug durch solche sfz sfz belegen, sie sind die unterstrichenen Begriffe, die durchschossenen Worte dieser Textausgabe. Mit dieser rationalistischen Textbehandlung gelangt Beethoven nicht selten dazu, geradezu den ursprünglichen, im Ritual der katholischen Liturgie ausgesprochenen Sinn einzelner Textstellen mit hellseherischem Geiste zu ahnen und festzustellen — denn zu absichtsvoller Hervorkehrung fehlte ja doch die Grundbedingung, die persönlichen Beziehungen zur Kirche und ihrer Cultusform. Der späteren Analyse vorgreifend, um diese wichtige Thatsache nicht in ihrer sonstigen Darstellung untergehen zu lassen, und mit der Anheimstellung, diese Beobachtungen nach Gutdünken in jene einzureihen, seien hier unter Bezug auf die Erörterungen im V. Abschnitt nur die folgenden Stellen erwähnt und übersichtlich zusammengestellt:

I. Kyrie: Der glanzvolle Auftritt der Einleitung, der „solenne" Charakter derselben als Erinnerung an die farbenprächtige Ouvertüre des Introitus;
die wechselnden Einsätze von Chor und Solostimmen im Vergleich mit den Antiphonen der schola cantorum;
die ruhige Festigkeit des „Kyrie" im Hinblick auf die „aufrechte Haltung" des Priesters und seiner Diakonen;
die Haltung des ganzen Satzes in Beziehung auf die angeführten Worte Bossuets, die sich wie ein Commentar zur Missa solemnis lesen.

II. Gloria: Anfang, gesprochen und gesungen vom Priester, „die Hände erhebend“;
die dringliche Bitte um Gnade im „miserere“;
die „lebendige Vergegenwärtigung Gottes“ in der visionär-dramatischen Haltung des ganzen Satzes;
der Einsatz der (aufgesparten!) Posaunen beim „cum sancto spiritu“ als dem Beginn des eigentlichen III. Theils — grosse Initiale!! — der Wirbeltanz des Schlusses, eine Wirkung ekstatischer Art, wie sie von Philippus Neri berichtet wird.

III. Credo: Die „laute Aufforderung an die Gläubigen“ unter „Erhebung der Hände“ in dem förmlich „plastischen“ „credo, credo“;
die energische Betonung der Gottheit Christi, wie noch einmal gegen die Arianer gerichtet;
die „aufbauende“ Gestaltung des „et in spiritum sanctum“ als Protest gegen Andersgläubige (Macedonianer!);
„qui ex patre filioque procedit“ (span. Concile) auf einen Ton declamirt;
die coloristische Behandlung des „mysteriums“ der Menschwerdung;
die Betonung der allgemeinen Eigenschaft des Credo als mysterium — doctrina — solemnitas;
der Schluss eine directe Vorstellung der Erscheinung Christi „in den Wolken des Himmels“
die Hoffnung auf den im Schluss lebendig verkündeten himmlischen Frieden als Lohn für den Glauben.

IV. Sanctus: Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit dem Benedictus wieder hergestelt und ästhetisch gerechtfertigt;
die Betonung des „sanctus“ entsprechend den Worten der Präfation „supplice voce“ — mit demüthiger Stimme! (sc. dicentes).

V. Benedictus: Die leibhaftige musikalische Verkörperung der Transsubstantiation (Wandlung) — ein sonst nie gewagter Versuch directer Vorstellung;
die Erinnerung der ganzen Stimmung an die Haltung des Priesters bei Sprechen der Worte „sanctus . . . .“

V. Agnus: Die düsteren Accorde des Anfangs — das „an die Brustklopfen“ des Priesters und der Gläubigen, indem sie

sprechen „domine, non sum dignus — o Herr, ich bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach, aber sprich du nur ein Wort, so wird meine Seele gesund!“ (Uebergang zum „dona“!)

Bezüglich des äusseren Apparates der Messe können wir uns kurz fassen. Der Haupttheil der Aufgabe fällt dem Chor und den Solostimmen zu. Ersterer vertritt bald die Gemeinde der Gläubigen (Kyrie—Benedictus) bald die (visionär geschaute) Schaar anbetender Geister (Gloria) oder das „Irdische“ im Gegensatz zum „Himmlischen“ (Schluss des Credo — „Pleni sunt coeli“), bald die ganze Menschheit (Agnus), bald endlich die Abstraction eines glaubensstarken Bekennens gegen eine gedachte Welt des Widerspruchs (Credo). — Die Stellung des Soloquartetts ist nicht allgemein zu präcisiren. Sie wechselt je nach dem Tonbild, das dem Meister in den verschiedenen Phasen der Messe auch als verschiedenes vorschwebt (wie ja auch der Chor!) Ein einheitlich gleiches und gleichbleibendes Verhältniss festzuhalten, hinderte ja schon die Entstehung der Messe während langer 3 Jahre. — Bald sind es wirklich individualisirte Personen, die wir zu hören glauben, die sich z. B. beim „crucifixus“ zu förmlich dramatischer Lebendigkeit herausbilden; bald stellt das Soloquartett eine Art von zweitem, wenn man will feiner organisirten Chor dar (wie am Schluss des Gloria, des Credo, beim Sanctus etc.) Wie unbestimmt Beethoven selbst die Stellung des Soloquartetts auffasste, zeigt das „pleni sunt coeli“ des Sanctus, das als „soli“ bezeichnet aber so stark instrumentirt ist, dass es nur im Chor seine Wirkung machen kann.

Der instrumentale Character des Vocalsatzes Beethovens macht sich in der Verwendung der einzelnen Solostimmen in der Art von Solo-(Blas-)instrumenten geltend, welche dem Meister einen Ersatz bieten für das seiner ganzen Natur sonst widerstrebende Zurückdrängen des

selbstständigen Instrumentalsatzes (z. B. im „miserere“ des Gloria). Sonst sind die Instrumente mehr zu Schallmassen zusammengeballt, deren breite Accordentwicklung etwas Elementares, Urweltliches hat, ganz entgegengesetzt dem übrigen Orchestersatz Beethovens mit seiner individualisirenden Instrumentalbehandlung.

Ueberhaupt muss gesagt sein, dass man eben so gut, wie man den Vocalpart instrumental behandelt nennt, auch den Instrumentpart an vielen Stellen, namentlich wo es sich um die Bläser handelt, sich vocal gedacht vorstellen kann. Der Meister lässt nicht nur seine Singstimmen Orchesterfiguren singen (wie das Achtelthema der Tripelfuge des Credo) sondern er lässt ebenso gut seine Posaunen in den Lavastrom des Vocalsatzes im „in gloria dei“ des Gloria einstimmen. Instrumental- und Vocalpart sind eben Eins und nur Factoren einer Wirkung, die eben in dem oben erwähnten „Streben nach höchstem Ausdruck“ beruht.

IX.*)

Und nun zum Inhalt der einzelnen Sätze der Missa solemnis.

I. Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich unser — Christus, erbarme dich unser — Herr, erbarme dich unser!

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streichquartett, Orgel, Soli und Chor.

„Mit Andacht" steht über dem Anfang des Satzes, und zur hohen Andacht stimmen gleich die ersten Accorde: der machtvolle Einschlag des in arsi einsetzenden und syncopisch in thesin herüberdröhnenden, mit dem Eintritt dieser letzteren durch Trompeten und Pauken noch erhellten Orchesters, entsprechend dem nachdrücklichen feierlichen Anruf auf das Wort „Kyrie" (1 a), die in stiller ruhiger Gefasstheit und Glaubensinnigkeit vor den Thron des Allerhöchsten hintretende schlichte Cadenz (1 b), das flehende Rufen der Solostimmen (1 c) von der schlichten aber so ausdrucksvollen „Geste" des Bläsermotivs (1 d) begleitet und endlich die so prägnante flehende Bitte auf „eleison" (2 a): Alles zusammengefasst zu einer kurzen, aber im höchsten Grade stimmungsvollen Einleitung. Verweilen wir einen Augenblick bei diesen knappen und doch so inhaltsreichen Tonbildern. Wie bezeichnend, wie auf den denkbar kleinsten Umfang zusammengedrängt sehen wir hier die thematischen

---

*) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Nummern der Notenbeispiele (s. Anhang); die Hinweise, z. B. (Kl. B. 2, 3, 4) bedeuten: Klavierauszug Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 2, Zeile 3, Tact 4.

Keime des Organismus, der sich in der Folge aus ihnen entwickeln soll! Diese Prägnanz des thematischen Ausdrucks ist ja eine der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten Beethoven'scher Compositionen. Sie ist vorzüglich bedingt durch die Schaffensweise des Meisters, der einen thematischen Einfall Wochen, Monate, Jahre lang mit sich herumtrug, ihn beibehaltend oder umgestaltend, je nachdem er sich der schaffenden Fantasie dankbar und dienlich erwies, bis er endlich als fester Kern der ganzen um ihn sich bildenden und aus ihm ihren Gehalt schöpfenden Gedankenwelt die endgiltige Form angenommen hat, in der wir ihn als Thema zu hören bekommen. Während dieser Gedankenarbeit nimmt das Thema immer mehr von dem geistigen Gehalt dieser Arbeit an, mehr und mehr schlägt sich in ihm die Quintessenz jener künstlerischen Gestaltungsweise, die den Charakter der Composition ausmacht, nieder und gibt ihm die Fülle und Deutlichkeit, in der jeder Ton seine Bedeutung, jede Wendung ihren wohlbedachten Sinn hat. Das Beethoven'sche Thema ist jederzeit der knappste und damit auch klarste und wahrste Ausdruck für einen ebenso klaren und wahren Gedanken, welch letzteren wir nicht erst zu errathen brauchen und welch ersterer nirgends durch das geringste, was an Phrase auch nur grenzte, getrübt ist: das nennen wir eben klassisch und darum ist Beethoven der Grösste unter den Klassikern.

Von den angeführten thematischen Gedanken gilt im Einzelnen, was soeben allgemein behauptet wurde. Der Inhalt des Kyrie ist glaubensfestes und hoffnungsinniges Hintreten vor Gottes Thron in dem Gefühl menschlicher Hilflosigkeit und Hilfebedürftigkeit, aber auch im Vertrauen auf die unendliche Güte Gottes, von der gesagt ist: bittet, so wird Euch gegeben, klopfet an, so wird Euch aufgethan. Und nun hören wir es, das glaubensfeste Hintreten in

dem die gute Tactzeit gar nicht einmal abwartenden ersten Motiv (**1** a), das Gefühl der eigenen Schwachheit in dem Soloruf (**1** c) unter dem Wogen der Brust (**1** d) und endlich das innige Vertrauen in dem flehenden Hauptmotiv des ganzen Satzes (**2** a), das sich mit wahrhaft kindlicher Hingebung der Allgüte des Vaters ans Herz schmiegt, wie denn überhaupt dem ganzen Kyrie mehr als ein Zug von dem Character des Gebets aller Gebete aufgeprägt ist, das da anhebt mit dem Wort des Glaubens und Vertrauens, der Hingabe und Weihe, der Hoffnung und frommen Zuversicht: „Vater unser!“ — —

Nach der 20 Tacte langen, die genannten Motive entwickelnden Instrumentaleinleitung setzt nun das Ensemble von Chor, Solostimmen und Orchester ein, um zunächst im Wechselgesang der beiden ersten den Anruf „Kyrie“ und sodann in breitem Chorsatz, geführt von der Altsolostimme, das Hauptmotiv der gläubigen Hingabe (**2** a) auszuführen. Dieses letztere gewinnt im weiteren Verlauf aus dem beweglicheren Character der Instrumente heraus die intensiver wirkende Gestaltung (**2** b), in die mit ungemein charakteristischer Wirkung wie ein in Ehrfurcht vergehender leiser Nachhall des mächtigen Anfangsrufs „Kyrie“ das unisono der Singstimmen hineinklingt (Kl. B. 2, 3, 8 ff.) Nach kurzer Cadenz in A-dur begegnen wir einem ausdrucksvollen Einzeleintritt der Stimmen mit zwei Motiven (Kl. 3, 1, 5 ff.), dann einer gleichsam von Himmelsglanz strahlend übergossenen Wendung nach dem warm leuchtenden Fis-dur mit milder Cadenz und, wie von einem leisen Schauer hierauf angeweht, (e-moll-Accord! Kl. 3, 3, 4) mit dem Halbschluss in h-moll, den Uebergang zum zweiten Theil des Satzes, dem

Christe eleison: Auch hier haben wir 2 Motive, ein solches des Anrufs und ein solches der flehenden Bitte, beide indess stets combinirt (**3**).

Wie fein psychologisch motivirt hier Beethoven! Beim „Kyrie“ wendet sich der „Anruf“ an den in ewiger Ruhe thronenden Weltschöpfer, er verharrt auf einem Ton, hier aber an den Sohn, der selbst vom Himmel herabstieg, der in Menschengestalt Menschenleid erduldete, und dem wir menschlich fühlend und menschlich redend uns nahen dürfen; und auch die Bitte „eleison“, die dort in schlichtem frommem Aufblick ausgesprochen wurde, hat hier einen anderen Charakter: wie aus einem geängstigten Herzen heraus in dringenderen Accenten, als wollte sie ein Echo erwecken in der Brust dessen, der selbst einst im Garten Gethsemane anhub zu trauern und zu zagen (Matth. 26, 37). So sind es denn auch wahre Herzenstöne, die uns hier theils aus dem Soloquartett allein, theils aus der Verbindung dieses mit dem Chor, der wie eine durch ein drohendes Leid lebendig bewegte Schaar Hilfesuchender sich herzudrängt, eine jede Stimme die Last ihres eigenen Bangens mit sich tragend, heraustönen, und dabei ein (durch sorgfältigste Nüancirung besonders zu betonendes!) fortdauerndes Heben und Schwellen und Sinken und Verhallen, wie Meereswogen, ein reichbewegtes Seelengemälde von herzergreifender Wirkung. Wir heben namentlich die wunderschöne Quartettstelle hervor bei der Modulation von h-moll nach fis-moll (Kl. B. 6, 1, 2 ff.), in deren Schluss die mehrfach getheilten Chorstimmen mit ihren ppp verhallenden Rufen einstimmen, eine Stimmung, ganz wie versenkt in Schuldbewusstsein und Demuth, in die hinein nun aber mit um so beseligenderer Wirkung der Anruf des Kyrie erklingt (Tempo I D-dur), etwa wie ein Sonnenstrahl das düstere Gewölk verscheucht, in das die Seele am Schlusse des „Christe eleison“ gehüllt schien. —

Die Gegensatzwirkung zwischen dem ersten Kyrie und dem Christe, wie zwischen diesem und dem zweiten Kyrie ist in den Mitteln die denkbar einfachste: Ruhe — Bewegung

— Ruhe; und doch, wer möchte in diesen lapidaren Zügen nur tönend bewegte Figuren hören, wer in der Gegensätzlichkeit nur das ästhetische Erforderniss des Contrastes erfüllt sehen! Wer das vermag, dem dürfte freilich die Messe ein Buch mit sieben Siegeln bleiben Wer aber zu lesen sich bemüht in diesen geheimnissvollen Tonzeichen, dem wird es bald Licht vor der Seele, und dieses Licht dringt nicht von aussen nach innen, sondern von innen nach aussen: es ist das Eigenlicht des innersten und im Tiefsten erfassten Textinhalts, der in diesen Tonzeichen seine Verdeutung gefunden hat. — —

Mit einem nicht eben aufmunternden Blick auf das „Conventionelle der Form“ hat man das 2. Kyrie als die Wiederholung des 1. characterisirt. Aber abgesehen davon, dass sich Beethoven überhaupt nicht wiederholt im landläufigen Sinne (man vergleiche die sog. Reprisen seiner Sonatensätze) so ist auch diese Wiederholung durch einige characteristische Sonderzüge ausgezeichnet. Erstlich lässt sie den Einsatz der Singstimmen in der Unterdominant erfolgen und ist dadurch zu einem Wechsel der eintretenden Solostimmen veranlasst, der, unter vorläufiger Vermeidung des hellen Soprans, die weicheren und dunkleren Farben des „Christe“ nachtönen lässt. Dieser Nachhall des Leids trübt auch die oben characterisirte Combination des flehenden Motivs in den Instrumenten (**2**b) und des ein-tönigen Anrufs: anstatt des unisono der 4 Chorstimmen haben wir hier nur, gewissermassen befangen klingende, einzelne Stimmen (Sopran, Tenor, Alt, Bass) (Kl. B. 8, 3, 4 ff.); und wie dazu das Halbenotenmotiv des „eleison“ tritt, begegnen wir gleichzeitig in den Instrumenten die bekannte Umschreibung des Motivs, nun aber mit directen Dissonanzwirkungen, welche die Ausführung für Sänger wie Hörer entschieden beeinträchtigt, und bei der es uns überlassen bleibt, den nagenden

Wurm der Herzensbedrängniss an dem Mark des festen Glaubens und Vertrauens sich rühren zu fühlen (4).

Eine prosaischere Erklärung liegt hier freilich näher. „Beethoven hatte offenbar in den Jahren seines überhandnehmenden Gehörleidens eine so ideale Vorstellung von der harmonischen Gleichbedeutung, sozusagen dem geistigen Gleichlaut eines Accordtons mit dem seine Stelle vertretenden harmoniefremden Nachbarton, dass er des realen Widerspruchs zwischen beiden, der unter Umständen sehr scharf dissonirend wirken kann, nicht achtete!“ (Faisst) — Die Partitur zeigt dergleichen Stellen mehrere auf, für den Kenner und fühlenden Hörer und Leser herzbewegende Spuren des düsteren Geschicks, das sonst in so sieghafter Weise von der Schwelle dieses Heiligthums gebannt war — — wie die Erinnyen aus dem Hain der Diana! —

Im Allgemeinen ist der Eindruck einer gesteigerten inneren Erregtheit des 2. Kyrie nicht zu verkennen. Ausser in den erwähnten Dissonanzen liegt er in den fremdartigeren und eigenthümlicher wechselnden Modulationen; auch ist im Halbenotenmotiv „eleison“ die ursprüngliche Quart in die heisser verlangende Quint gesteigert (Kl. B. 9, 1, 2 ff.), 2 mal stockt die Sprache wie im Uebermaasse der Empfindung, (Kl. 10, 1, 1 u. 4) — vox faucibus haesit —, um beim 2. Mal durch ganz fremdartige Accorde in einem wahren Angstruf ihrer Beklemmung sich zu entringen — da rettet aus aller Noth der Einklangs- und Eintonsruf „Kyrie“ zum „All-Einen!“ Wie bittend erhobene Hände in der stummen Geberdensprache der Instrumente, haben wir die Quart des Halbenotenmotivs, und ein mähliges Verhallen lässt die Demuth der Bittenden und doch zugleich auch wieder die selige Beruhigung über die Erhörung des frommen Gebets fühlen. — Noch sei auf den eigentlich instrumental gedachten, aber ungemein lebendig wirkenden Effect der 3 sforzati bei der Chorstelle

unmittelbar vor der ersten der beiden „Stockungen“, hingewiesen (Kl. 9, 2, 3 ff.). Die Stelle klingt, als ob 3 mächtige Windstösse kurz nach einander an unser Ohr brandeten und uns den Boden unter den Füssen wanken machten (dim., p, Pause). — Ob es nicht ein tosender Sturmwind war, der dem während der Composition der Messe besonders viel und oft im heftigsten Unwetter seine ausgedehnten Spaziergänge unternehmenden Meister diese Stelle ins Ohr geheult haben mag!?

Schon der 1. Satz wächst zu Verhältnissen an, die jeden Versuch, das Werk zu Cultuszwecken zu verwenden, scheitern machen. Das Kyrie dauert ca. 12 Minuten! Das zeigt an, dass Beethoven lediglich die Idee der Messe vorschwebte, für den Inhalt setzt er, wenn man überhaupt nach solchen fragen will, ideelle Cultushandlungen voraus, die sich zwar in den Punkten, an denen die musikalische Messe sich sachlich an sie anlehnt, fast vollkommen mit den gegebenen decken, die aber hier Verhältnisse annehmen, wie sie nicht der Canon der Kirche, sondern die Fantasie und der Feuerschwung des celebrirenden Hohepriesters — Beethoven selbst! — sich bildet. Denn — halten wir ein für alle Mal daran fest! — hier sind nur Zwei und diese wieder sind in Wahrheit Eins geworden: hier der Ewige, der Unendliche, der Höchste, dem ein Opfer dargebracht wird, und hier, einsam auf ragender Höhe und nur wie von Ferne und aus der Tiefe dann und dann angeweht vom Getriebe irdischen Lebens, der Meister, im höchsten Sinn Ενθουσιαστος, „des Gottes voll“, und darin liegt die Einheit! Der Messetext ist nur das Substrat der eigenen Gottesgedanken des Meisters. Aber dieser Meister lebt nicht für sich, sein Herz ist bis zum Ueberschäumen voll heisser sehnender Liebe zur Menschheit, deren Sache er, der Begnadete, am Throne des Höchsten als würdiger „Fürsprech“

vertreten will und vertreten darf; er ist Hohepriester nicht kraft eines irdischen Amtes, sondern kraft der Berufung des Künstlers von Gottes Gnaden. Und eben weil wir Anderen in seinen Gottesgedanken, wenn anders wir uns ihnen gläubig hinzugeben vermögen, nur einen reineren und verklärteren, weil durch die geistigste der Künste vergeistigten Ausdruck unserer eigenen erblicken können, wenn wir nur wollen! — darum ist die Wirkung dieses Werkes um so tiefer und ergreifender, je mehr wir uns ihr hingeben können, und dazu ist freilich, abgesehen von öfterem Hören, nichts geeigneter, als das eigene Studium in und mit dem Chor. Vielleicht werden einmal, wie einst die Disputationen der Reformationszeit, auch die Chorproben zu einem Werk wie die Missa solemnis „öffentliche“, auf dass ein grösserer Kreis die hinreissende Wirkung des tiefer und tiefer in die erhabenen Schönheiten des Werkes eindringenden „Sich-Einlebens“ an sich mit erleben kann.

Und noch eine allgemeine Bemerkung. Schon der 1. Satz, das Kyrie, gibt uns in seiner Ganzheit wie in seinen Einzelzügen ein Bild jener an Farben und Empfindungsgehalt gesättigten, vor Allem aber selbst wieder „Stimmung“ machenden Stimmung. — Wir glauben den himmelragenden Säulenwald des Domes um und über uns zu sehen, wir fühlen zugleich aber auch, wie der ganze Raum erfüllt ist von dem Walten einer mit heiliger Sehnsucht nach Gott sich drängenden Andacht. Jetzt hören wir den Hallruf der ganzen den Raum erfüllenden Menge und nun vom fernen Hochaltar die sanfte Stimme eines Priesters, wieder die Gemeinde und jetzt vom hohen Orgelchor herab eine helle Frauenstimme und wieder die Gemeinde und da — — mitten in der sich drängenden Menge eine tiefaufseufzende Stimme, der sich das Sehnen des Herzens unwillkürlich auf die Lippen drängt. — Aller Augen, Aller Herzen wenden sich zu der

Bedrängten, und Alle fühlen in diesem Seufzen den Widerhall ihrer eigenen Empfindung, und Alle stimmen ein in die Töne des Herzens (eleison). Und auch die leise fluthende Bewegung der Bläser zu jenen Solostimmen, wer hätte sie nicht schon in den Riesenhallen eines gothischen Domes, etwa eines Ulmer Münsters gehört, wenn ein voller Accord der Orgel plötzlich (wie hier die Rufe des Chors F—p!) abbricht und es wie ein unbestimmbares aber deutlich vernehmliches schwellendes Wogen durch den Raum geht! — Möge man das Ausmalen solcher und ähnlicher Bilder, denen man in der Folge da und dort begegnen wird, fantastisch nennen: immerhin! Allein das ist ja der Zauber des wahren Kunstwerks, dass es unsere Fantasie nicht sowohl mit einem nach allen Seiten abgezirkelten Inhalt erfüllt, als vielmehr sie befruchtet — die umgekehrte Programmmusik! — auf dass es in ihr selbst tage und Leben vom Leben entspriesse, Licht vom Licht — — lumen de lumine!

II. Gloria.

Text.

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus
Ehre sei in der Höhe Gott und auf Erden Frieden den Menschen,

bonae voluntatis! Laudamus te, benedicimus te,
die guten Willens sind! Wir loben dich, wir preisen dich,

adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi
wir beten dich an, wir verherrlichen dich, Dank sagen wir dir

propter magnam gloriam tuam, domine Deus, rex coelestis,
wegen deiner grossen Herrlichkeit, Herr Gott, himml. König,

Deus pater omnipotens! Domine fili unigenite, Jesu
Gott Vater Allmächtiger! Herr Sohn Eingeborener, Jesus

Christe, Domine Deus, agnus Dei, filius patris, qui
Christus, Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der

tollis peccata mundi, miserere nobis!
du auf dich nimmst die Sünden der Welt, erbarme dich unser!

qui tollis peccata mundi, suscipe
Der du auf dich nimmst die Sünden der Welt, nimm auf

deprecationem nostram! Qui sedes ad dexteram
unsere Bitte um Verzeihung! Der du sitzest zur Rechten

patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus,
des Vaters, erbarme dich unser! Da du allein heilig bist,

tu solus dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum
du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus, mit dem

sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.
heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Orchesterbesetzung: Volles Orchester mit 3 Posaunen und Contrafagott (dieses durch die Orgel allenfalls entbehrlich!)

Nun ist, wie wir oben hörten, die Seele nach solchem Aufschwung der Andacht von solchem Vertrauen erfüllt, dass sie ihre Freude in den schönen Lobgesang ausbrechen lassen muss, dessen erste Worte einst „vom Himmel her" tönten.

Unter schwirrenden Geigenklängen ertönt das kühn sich aufschwingende Hauptthema des Satzes (**5**) im unisono des Orchesters; Alles ist Licht und strahlender Himmelsglanz, Alles Leben und Bewegung, der von Himmelswonne in unmittelbarer Anschauung des Ewigen berauschte Reigen seliger Geister in visionäre Nähe gerückt; nur die Posaunen sind noch aufgespart, ihr satter materieller Erdenton passt nicht in den ätherischen Glanz, den die Trompeten beherrschen. Mit dem „et in terra pax" (**6**; Kl. 13, 1, 4) tritt als prächtiger Gegensatz in den Himmelsglanz ein warmer Hauch von Erdenglück, wie ein freundlicher, erhaben milder Blick auf die „Menschen auf Erden, die eines guten Willens sind", ein voller Gnadenblick aus dem reichen Schatz von Menschenliebe im Herzen Beethovens, die alle Textstellen, die von Menschenglück und Menschenleid sprechen, in die warmen Töne innerster und innigster Sympathie kleidet. Und nun

vereinigen sich Himmel und Erde (laudamus „wir“ loben . . .) zum Feuergesang der Seligpreisungen: eingeleitet vom Schall der Trompeten und dem Dröhnen der Pauke, erklingen sie (Kl. 13, 3, 1 ff.) in grandioser Wucht, abwechselnd mit dem zweimal in tiefster Ehrfurcht gestammelten „adoramus . . .“, und erreichen ihren strahlenden Höhepunkt in dem zweimaligen kurzen fugato „glorificamus . . .“ (7; Kl. 14, 3, 1 und 15, 2, 6) das jeweils wie gothisches Strebewerk in die Höhe schiesst, das zweite Mal noch in seiner Wirkung verstärkt durch die wie Triumphfahnen wallenden Achtelgänge der drei Unterstimmen (Kl. 15, 3, 2 ff.). Nun wird, nach den wie Feuerathem uns anwehenden sforzati der in höchster Quintlage vollausklingenden C-dur-Accorde (Kl. 16, 1, 5 ff.) die Bewegung ruhiger:

„Bald ist der Krampf des Lebens aus dem Busen
Hinweggespült; bald fliesset still mein Geist
Der Quelle des Vergessens hingegeben
Zu euch, ihr Schatten, in die ew'gen Nebel.
Gefällig lasst in eurer Ruhe sich
Den umgetriebnen Sohn der Erde laben!
Welch ein Gelispel hör ich in den Zweigen,
Welch ein Geräusch aus jener Dämmrung säuseln!“

Aus so „heiligernster Sabbathstelle“ erklingt in heissem überströmenden Dank das „gratias agimus“ . . ., das aus der Tiefe eines Herzen kommt, in dem selbst die edelsten Regungen der Dankbarkeit ihre Wohnung aufgeschlagen haben: Holzbläser (Beethoven's Herzenskünder!), sanfte Violen, schattige Celli, leise Harfenklänge der Geigen: so das instrumentale Colorit; der starre Orgelton passt nicht in dieses Auf und Ab des Gefühls und schweigt daher. Ueber der ganzen Stelle lagert eine Zartheit, Keuschheit und Innigkeit der Empfindung (8), wie auf den Mienen der Kinder am Einsegnungstag; wundervoll ist das bescheidene und dann

muthigere Hervortreten des Chors, Tenöre und Bässe schliesslich in warm eindringlichem unisono (**9**; Kl. 18, 1, 5 ff.).

Und wieder erfasst der Feuerschwung des Hauptthemas den Chor der Lobpreisenden („Domine Deus . . .“) bis zu dem unter dem welterschütternden Dröhnen der bisher aufgesparten Posaunen mit elementarer Wucht fff erklingenden „omnipotens . . .“ (**10**; Kl. 18, 3, 6): vor Ihm, dem „Allmächtigen“ ist Himmel und Erde eins, daher auch jetzt die materiellen Brusttöne jener Posaunen fest in den Glanz hereinstimmen können. Heldenhaft, wie sie sich aufschwingt, stürzt sich die erhabene Stelle auch wieder im Bewusstsein ihrer Kraft in den Abgrund, mit kühnem Entschluss, wie ihn einst der Menschensohn fasste, da er „abstieg zu der Hölle“ (Kl. 19, 1, 4 ff.). An diese That freier Selbstbestimmung erinnert die sanfte Hinwendung an den „eingeborenen Sohn Gottes“ („Domine fili unigenite . . . .“), dem auch hier wie im Kyrie vertrauensvoll Töne des Herzens entgegenklingen, da ja auch Er einst wurde wie Unser Einer. Bezeichnend für das Christusideal Beethovens, des edeln Menschenfreundes, ist hier wieder mit unverkennbarer Geflissentlichkeit, wie überall in der Messe, das Menschliche im Erlöser betont als der natürliche Anknüpfungspunkt zum Göttlichen, dessen Vermittler uns Jesus Christus ist. — Aber auch die Göttlichkeit des Herrn wird gepriesen in dem gewaltigen „filius patris . . .“, in dem er feierlich wieder in all' seine Herrlichkeit eingesetzt ist — auch hier, als in einer himmlischen Vorstellung, schweigen die „irdischen“ Posaunen, um späterhin in weiser und überlegter Oekonomie nur noch zweimal Verwendung zu finden.

Aber in diesen Himmelsglanz fällt auf einmal der Schatten des Kreuzes auf Golgatha, und es ist, als ob in dem diminuendo (Kl. 20, 3, 6) die Sonne ihr Antlitz ver-

hüllte vor dem Tragischen, das jetzt in die Vorstellung tritt.

(Larghetto Kl. 21, 1, 1). In die Anschauung der Erhabenheit Gottes mischt sich der Gedanke an die Niedrigkeit und Sündhaftigkeit der Welt, deren Schuld Gottes Sohn auf sich genommen hat („qui tollis peccata mundi"), und unter Thränen heiliger Rührung in den sanft absteigenden Gängen der Holzbläser und Hörner (**11**), auch hier wieder der vertrauten Mitwisser und Künder der kummervollen Regungen der Menschenseele, ringt sich aus der Tiefe der fühlenden Brust das Gebet um Erbarmen („miserere nobis . .") Welche Wärme der Empfindung, aber auch welcher unter Thränen leuchtende Blick des Vertrauens, da wo die scharfen Oboen herzutreten und die Modulation kurz nach a moll sich erhebt (Kl. 21, 1, 6—7) — das ist der Blick der Mutter in G. Max' berühmtem Bilde „Weib, dein Glaube hat dir geholfen!". Man höre, wie beim „miserere . . ." die ausdrucksvollen Bewegungen der Singstimmen (**12**) durch die characteristischen „Gesten" der Bläser unterstützt werden, wie durch die vertrauensvolle Bitte plötzlich die Schauer des Todes gehen (in der Modulation d moll - c moll Kl. 21, 2, 6 ff.), kaum gebannt und beschworen durch den drängenden Einsatz des Chores (Kl. 21, 3, 2) in dem weichen besänftigenden B dur, wie dieser, gleichsam ermuthigt durch den Erfolg seines Zuspruchs, sich nun selbst in die Anschauung des leidenden und die Schuld der Welt tragenden Gotteslammes versenkt (Kl. 22, 1, 4) und unter den zitternden 32steln der Streicher die ganze Zentnerlast der eigenen Sündhaftigkeit fühlt. Schüchtern nur entringt sich unter den stockenden Pulsschlägen der Streicher und den seufzenden Motiven der Bläser die Bitte um Verzeihung („suscipe deprecationem nostram . . .") dem Munde der Solostimmen, vom Chor unter leisem Beben nachgestammelt (**13**; Kl. 23, 1, 2), bei dem man das heisse

Blut zum Herzen dringen fühlt, während die Solostimmen durch immer ängstlichere Modulationen hindurch ihrer bangen Herzensangst Ausdruck zu geben suchen — ein Gefühl, aus dem heraus es nur noch ein Heil gibt: der feste Aufblick zu dem „qui sedet ad dexteram patris“ (**14**); und da ergreift es schon das Herz nicht wie „der ganzen Menschheit Jammer“ = auch dieser Kelch wird nicht vorübergehen! — sondern zunächst wie ein „heilig Rühren, das aufwärts zieht“. In mildem herzlichem Des dur bricht es herein unter den zitternden Schlägen der Streicher und den ruhigen Halltönen der Bläser (Kl. 24, 1, 5.):

„Wenn mir am Allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Aengsten
Kraft Deiner Angst und Pein!“

— und es ist, als ob selige Gewissheit in das Herz einziehen müsste, dass es wieder Tag werden sollte, immer dringender und geschäftiger werden die Stimmeinsätze, wie ein Trostruf, aber auch wie ein Hilferuf erschallt das „qui sedes . . .“ in förmlich plastischer Mimik der Händeerhebung, jetzt in mächtig beschwörendem Anruf emporgesandt und jetzt in bebendem Flüstern gehaucht (Kl. 25, 2, 3 ff.); und doch ist es nur der letzte Anker, wo sonst das Schifflein steuerlos dahin treibt auf den wieder hochgehenden Wogen der Trübsal —

„Ihr führt ins Leben ihn hinein,
Ihr lasst den Menschen glücklich werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein — —“

— — und da rollt sie schon heran, mächtig sich in der F dur-Cadenz emporbäumend, die furchtbare Woge, die Alles verschlingen soll (Kl. 26, 2, 2—3) — ein grausiger, das Blut erstarren machender Anprall (fis moll Quartsextaccord) Posauneneinsatz! (Kl. 26, 2, 4; **15**) — und, schaudernd anzusehen, treiben die Trümmer des Wraks auf den mählig

sich verflachenden Wellen, und von zitternden, bebenden, schwer aufseufzenden Lippen, die im Uebermaass der Empfindung selbst in den heiligen Text die schmerzliche Interjection ihres persönlichen Gefühls („ah miserere“) hineintragen, ertönt unter dem Wogen des „cis—d—cis—d“ der Ertrinkenden letzter Hilferuf (**16**). Noch einmal hebt eine einzige grosse Welle das Ganze in den herzzerreissenden, nur durch ein momentanes Stocken der Stimmen unterbrochenen Cis dur-Accord — — dann ist Alles aus! — — Gegensätze, wie sie kühner kaum ein Michelangelo in seinen Riesenfresken einander gegenübergethürmt hat, sind hier mit einer Gewalt der dynamischen Steigerung entwickelt, die das entrollte Seelengemälde zu dem Ergreifendsten macht, was die Kunst hervorgebracht hat.

Doch es steht geschrieben: „Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte aber werden nicht vergehen!“ — und so ersteht aus den Trümmern der durch ihre Sündhaftigkeit dem Untergang geweihten Welt (cis in Streichern, Oboe und Fagotten) durch den Hinzutritt des a der Pauke, dem Grundton einer neuen Epoche (Kl. 28, 1, 1), plötzlich und kühn einsetzend (**17**) wie die Offenbarung selbst ein neues Reich des Glaubens. Der hellsehende Tenor und der klarblickende Sopran sind es zuerst, die die neuen Zeichen künden, und in felsenfestem Vertrauen und Glauben an dieses Wort, im Aufblick zur Heiligkeit (tu solus sanctus) und Allerhabenheit (tu solus altissimus) Jesu Christi baut sich der kurze Chorsatz (Kl. 28, 4, 2 ff.) auf zur urgewaltigen Schlussfuge. Characteristischer Weise treten hier die wieder aufgesparten Posaunen mit den Worten „cum sancto spiritu,“ also in dem Augenblick ein, wo mit der Vorstellung des „heiligen Geistes“ die Anschauung und lebendige Vergegenwärtigung der Trinität vollendet wird; hier liegt und wird als solcher kräftigst be-

tont der Schwerpunkt des dritten Theils des Gloria, das den dreieinigen Gott verherrlichen soll.

Dieses glänzende Schlussstück des Gloria verläuft in 3 Abschnitten von stets gesteigerter Eindringlichkeit, unter stets gesteigertem Druck der inneren Spannung und Erregtheit.

Zunächst die Fuge selbst, eingeleitet durch eine colossale messa di voce*), eine Situation wie die beim Glockenguss Schillers:

„Stosst den Zapfen aus! — —
Gott bewahr das Haus! — —
Rauchend in des Henkels Bogen
Schiesst's mit feuerbraunen Wogen.“ —

Bei dem Einsatz des Doppelthemas (**18**; Kl. 30, 1, 1) — nämlich des rollenden vocalen Hauptthemas (das in drei Stimmen von den Posaunen wörtlich mitgeblasen wird, ein schweres Stück für die Instrumentalisten!) und des aus seinen Achteln imitatorisch entwickelten Instrumentalthemas (zuerst in Oboen, Clarinetten und schwirrenden Violen) — erinnern wir uns nicht ungeeignet an die Anfangsworte Raphaels in Goethes Faust:

„Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag,
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.“

In dem mit allen Mitteln kunstvollster Durchführung dahinbrausenden Doppelfugensatz, dessen rhythmischer

*) Vielleicht ist diese „Nüance“ mit der von Beethoven im west-östlichen Divan Goethe's eigenhändig angestrichenen Stelle in Verbindung zu bringen:

„Du danke Gott, wenn er dich presst,
Und dank ihm, wenn er dich wieder entlässt.“

Schwung namentlich durch das syncopische Gegensatzmotiv (zuerst im Bass Kl. 30, 2, 5—6) immer wieder auf's Neue angefeuert wird, ergehen sich die Stimmen in weitausgreifenden Gängen, die auf den ersten Anblick allerdings instrumental gedacht erscheinen (besonders von Kl. 31, 2, 4 an), die aber in Wahrheit nur der allerdings exaltirte Ausdruck der über alle irdischen Schranken dahinstürmenden übersinnlichen Freude und Glückseligkeit ist, und die wesentlich dazu beitragen, den Satz in die mit visionärer Deutlichkeit geschilderte lebendige, leibhaftige Anschauung des Göttlichen, wie wir sie schon beim Anfang zu constatiren hatten, zu versetzen. Mit jedem Einsatz des gewaltigen Themas steigert sich die aufgeregte Lebendigkeit des Satzes und erreicht in der Engführung zwischen Bass und Sopran (Kl. 33, 1, 3 ff.) ihren Gipfelpunkt, um mit gleichsam keuchender Brust einem momentanen Ruhepunkt in dem Halbschluss in fis-moll (Kl. 33, 3, 4) zuzufliegen. Allein nun stimmen auch die (wie wir uns schon ausdrückten) gewissermaassen feiner organisirten himmlischen Geister in den Reigen ein: in kühner Engführung setzen sie ein, wozu erst der (Chor-)Bass, dann der Tenor eine cantus firmus-artige Weise stammelt, dann erheben sich wieder wie Meereswogen, eine hinter der andern und eine die andere vor sich herjagend, die Chorstimmen, nun gleichfalls in knappster Engführung; mächtig thürmen sich die Wogen in der Colossalwirkung der Vergrösserung des Themas in Bass, Alt, Sopran, (**19**)

„Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt
Und Flut auf Flut sich ohn Ende drängt
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären“ —

im Sopran, der bis ins hohe h getrieben wird, und nun — 2. Theil! — beginnt ein höchst dramatisch belebter Wechselgesang zwischen Chor und Soli. Zunächst (Kl. 36, 1, 1)

lebendiger Reigen der Solostimmen mit Motiven aus dem Fugensatz, wobei das Hauptthema auch in der Gegenbewegung erscheint (Tenor Kl. 37, 1, 1, Sopran ib. 4, Tenor abermals ib. 6), während der Chor wie mit stockendem Athem dem sinnberückenden Schauspiel folgt (**20**). Da gährt es in den Massen (Kl. 37, 2, 4) zu einer ungeheuren That. —

„Und als wollte sie im Wehen
Mit sich fort der Erde Wucht
Reissen in gewalt'ger Flucht,
Wächst sie in des Himmels Höhen
Riesengross" — —. (**21**)

Noch einmal hat Beethoven diese feuertrunkene Steigerung angewendet: in der 9. Symphonie! Der 3. Theil ist kurz und knapp; das Heroldsthema des Anfangs erscheint wieder, nun aber gleichfalls (Presto Kl. 41, 1, 1) vom allgemeinen Wirbelsturm erfasst, in den Himmel und Erde hineingerissen werden im kühnen Voranflug des Genius:

si fractus illabatur orbis,
impavidum ferient ruinae.
„Zerschellte hoch des Aethers Wölbung,
Schrankenlos steht er, umkracht von Trümmern".

Und diese, man muss wirklich sagen: elementare Wucht bringt nun bis in den letzten Accord hinein Eindrücke hervor, wie sie eben nur Naturkräfte erzeugen können — wie da der Vocalsatz über den Schlussaccord der Instrumente hinausgejagt wird (**22**), dass er „überhängt" wie eine ungeheure Schneewächte über schwindelndem Abgrund — — darüber hinaus dringt nur der unsterbliche Geist, oder allenfalls des Adlers Fittich — — — der Sonne entgegen!! —

Im Gloria ist der Messetext erfüllt im höchsten wie tiefsten Sinne des Wortes, erfüllt aber auch im Schwung einer Ekstase, wie ihrer nur Beethoven, an allen Fasern seines Seins gepackt, fähig war. Ueber den Text hinaus riss ihn dieser Schwung gewiss im 2. Theile (gratias agimus

— miserere nobis) oder sagen wir besser: in den Text hinein, denn hier ist er versunken in eine Welt der Empfindung, die durch die Worte des Textes eigentlich nur angedeutet ist. Aber Beethoven erhob sich mit dieser seiner Auffassung des Textes hier an der einzigen Stelle, die ihm die Messe bieten konnte, ganz auf die Höhe einer andern Aufgabe, die ihm, dem freischaffenden Künstler zu lösen in diesem seinem ureigenen Hochamte unerlässlich scheinen musste: zu der in breitester Weise und mit den schärfsten Accenten ausgesprochenen Schilderung von Menschenloos und Menschenleid. Es entspricht ganz nur dem ungemein sensibeln Fühlen Beethovens, dass er auch hier, wie in der Empfindung seiner eigenen durch tausend Qualen und Beirrungen geknechteten Menschlichkeit, sich in eine weit über die Wirklichkeit hinaus gesteigerte Ausmalung der Leiden, wie er sie künstlerisch anschauen musste, verlor. Den äusseren Anlass zu dieser Ansschauung hatte er ja im Texte. Indem er sich an den wendet, „qui tollit peccata mundi“ — „der da trägt der Welt Sünde“, stellt er diesem Begriff als Künstler und in seiner Art gleichfalls berufener Fürsprecher der ganzen Welt den Begriff des Leidens der ganzen Welt — der tragischen Schuld die ebenso tragisch wirkende Busse für diese Schuld — gegenüber. Beethoven war selbst von der Nothwendigkeit des Leidens in der sittlichen Weltordnung zu sehr überzeugt, als dass er auf den monumentalen Ausdruck dieses Begriffs in dem Mikrokosmus seiner Missa solemnis hätte verzichten können, und er musste diese Stelle des Gloria hiezu im Auge behalten, wollte er auch hier das schaffen, „wozu er sich aufgelegt fühlte“ (Heil. Test.), denn im Kyrie konnte dieser Begriff nur angedeutet werden, ebenso im Credo wie im Agnus Dei, in welch letzterem, wo sonst vielleicht die Gelegenheit günstig sein konnte, die Behandlung

von dem vorangegangenen Benedictus beeinflusst werden musste und sich nicht mehr in die Ausmalung persönlichen Leids, wie Beethoven es für die ganze Menschheit fühlte, vertiefen durfte: dort sind es Völker, die in düsterer Trauerprocession zum Altar des Lamms wallen! Hier fühlt Beethoven als Mensch und spricht sein Empfinden aus als fühlender Mensch, aber wie überall, so widerhallen auch hier seine Worte, seine Töne an den Grenzen der Menschheit. — —

III. Das Credo.

Text.

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem,
Ich glaube an einen Gott, den Vater, den allmächtigen,

factorem coeli et terrae, visibilium omnium
Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren

et invisibilium.
und Unsichtbaren.

Credo in unum dominum Jesum Christum, filium
Ich glaube an einen Herrn Jesus Christus, den Sohn

Dei unigenitum et ex patre natum
Gottes, den eingeborenen und aus dem Vater hervorgegangen

ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine,
vor allen Zeiten, Gott von Gott, Licht vom Licht,

Deum verum de Deo vero, genitum, non factum,
wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen,

consubstantialem patri, per quem omnia facta
wesensgleich dem Vater, durch den Alles erschaffen

sunt, qui propter nos homines et propter nostram
wurde, der wegen uns Menschen und wegen unseres

salutem descendit de coelis.
Heils abstieg von den Himmeln,

Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria
und Fleisch geworden ist vom heiligen Geist aus Maria

virgine, et homo factus est,
der Jungfrau und Mensch geworden ist,

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus
gekreuziget auch für uns unter Pontius Pilatus, gelitten hat

et sepultus est,
und begraben wurde

Et resurrexit tertia die secundum scripturas
und wiedererstanden ist am 3. Tage nach der Schrift

et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris
und aufstieg in den Himmel, sitzet zur Rechten des Vaters

et iterum venturus est cum gloria judicare
und wieder kommen wird mit Herrlichkeit zu richten

vivos et mortuos, cuius regni non
die Lebendigen und die Todten, dessen Reiches nicht

erit finis.
sein wird ein Ende.

Credo in spiritum sanctum, dominum et
Ich glaube an den heiligen Geist, den Herrn und

vivificantem, qui ex patre filioque
Lebendigmacher, der aus dem Vater und dem Sohne

procedit, qui cum patre et filio simul
hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohne zugleich

adoratur et conglorificatur, qui locutus est
angebetet und mit verherrlicht wird, der verkündigt ist

per prophetas.
durch die Propheten.

Credo in unam sanctam katholicam et apostolicam
Ich glaube an eine heilige allgemeine und apostolische

ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem
Kirche. Ich bekenne eine Taufe zur Nachlassung

peccatorum et exspecto resurrectionem mortuorum et
der Sünden und erwarte eine Auferstehung der Todten und

vitam venturi saeculi, amen.
ein Leben der zukünftigen Zeit. Amen.

Orchesterbegleitung: wie beim Gloria volles Orchester.

Die mehrerwähnte aber nie genug gerühmte Genialität in der Erfindung der Hauptthemen, wie sie Beethoven stets prägnant, klar und wahr hinstellt, so dass sie den Keim der ganzen nachfolgenden Entwicklung auch virtuell in sich tragen, kann in den beiden Hauptmotiven des Gloria und des Credo geradezu typisch erscheinen. Dort (cf. **5**) der wie auf sausendem Flug durch den lichten Himmelsäther dahin sich schwingende Triumphruf himmlischer Geister, hier (**23**) das wie romanische Säulen kunstvoll gedrungene Glaubensthema als Symbol der Bauarbeit*) am heiligen Tempel der christlichen Lehre — dort die visionäre Anschauung eines überirdischen Geisterreigens, hier die körperhaft energische

„festgemauert in der Erden"

wie ein mittelalterlicher Dombau sich darstellende irdische Arbeit, verklärt freilich durch das Licht ihres hehren Zweckes und Allen geweiht zur Gründung einer Stätte der Andacht, der inneren Erhebung, aber auch des Trostes im Leid und der Hoffnung in der Stunde des Todes.

Charakteristisch ist es hier wieder, dass Beethoven ganz im Sinne des Symbolums durch den Eintritt von Trompeten, Posaunen und vollen Orgelaccorden den Hauptaccent auf das „in unum Deum" legt. Bei dem „patrem omnipotentem" (Kl. 43, 3, 5 ff) werden wir im Lapidar-Dreiklangsstyl

G—As—cis—A—d—B—Es

*) Die beiden Schlagworte: „fliegen!" für das Gloria und „bauen!" für das Credo haben in unseren Proben Wunder gewirkt! Der Verf.

durch ganze Schöpfungsepochen hindurchgeführt, bis sie dasteht, die Welt, auf dem 4 Tacte lang ausgehaltenen hohen B des Soprans

„Und Gott sah an Alles was er gemacht hatte, und siehe da, es war sehr gut.“ —

„Und Gott schied das Licht von der Finsterniss“ — „visibilium omnium et invisibilium“ (Kl. 44, 3, 1 ff.).

Der auf Christus, den Sohn Gottes, sich beziehende Glaubensartikel wird zunächst auf den gleichen Ton gestimmt, wie der an den Vater: man vergleiche die Darstellung von Gott Vater und Sohn auf Bildern des alten Holbein, wenn er beiden die gleiche Gestalt gibt. Doch ist das Christusbekenntniss in der Folge durch eine Reihe characteristischer Züge weiterhin ausgeführt. Die Stelle „ante omnia saecula“ (**24**) verliert sich wie in den Schatten grauester Vorzeit — das ist gleichfalls musikalischer Lapidarstyl! Und weiter erhebt sich der kühne Tempelbau, Stein fügt sich an Stein in den entscheidenden, einst gegen die Arianer gerichteten Textstellen („Deum de Deo“ . . Kl. 46, 2, 4 ff.). Beethoven ist hier kirchlicher als alle Messecomponisten vor und nach ihm, seine Hellsichtigkeit offenbart ihm die geheimsten Kernpunkte des Dogmas: er, der vielleicht den Namen Jesus, ein „intangibile“ für ihn, kaum über die Lippen brachte*), wird hier zum feurigen und in der Bestimmtheit des Ausdrucks klassischen Verkünder der Grundwahrheiten des christlich-kirchlichen Glaubens! Man beachte nur das „non factum“ (**25**) — das „consubstantialem“ (auf 1 Ton!) (**26**) u. A. m.

Der bedeutendste der vorhin erwähnten characteristischen Einzelzüge feinster Individualisirung tritt ein mit dem „qui propter nos homines . . .“ (Kl. 48, 1, 3 ff.). Eigenthümlich steigt es aus den Tiefen der Fagotte, Clarinetten und Flöte

*) Erst viel später (1824) besprach er einmal mit Grillparzer den Plan eines Oratoriums „Christus“.

(der Herzenskünder!!) auf wie eine Welle warmen Herzbluts (**27**). — Beethoven rührt wieder an die Saiten, die ihm die vertrautesten sind, an die des Menschlichen —

„Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!“

und hier erschallt es daher auch wie der Lebenspuls des Herzschlags in dem Motiv (**28**) der Bläser, später auch in den Streichern, gar wundersam getragen von den ruhigen Accorden des Chors im schattigen träumerischen — wir sind in der dämmerigen Vorhalle des Mysteriums — Des dur, Ges dur, B dur (Kl. 48, 2); alle Aufmerksamkeit erscheint concentrirt auf den unter dem ehrfürchtigen Stammeln der übrigen Stimmen quasi solo erklingenden Chorsopran — dabei bricht's wie verstohlen aus den leisen Pulsen der Trompeten und Pauken wie eine Ahnung von der erhabenen Feierlichkeit des göttlichen Geheimnisses. Jenes Motiv (**27**) hört sich an, als wolle es mit schüchterner Geberde hinter den Schleier des Mysteriums der Incarnation dringen, bis dieses sich selbst enthüllt in dem wie eine Offenbarung mit geradezu plastischer Geberde hinab und hinauf weisenden, sich vom Himmel herab schwingenden „descendit“ (**28**; Kl. 48, 3, 3 ff.) dem einzigen sinnenfälligen Wort, das denn auch von der Allgemeinheit sofort mit stürmischer Hast ergriffen, wie eine Ueberschrift in Flammenzügen über dem Eingang zum Mysterium steht.

Um so schärfer und eindringlicher wirkt der Contrast beim Eintritt des nun folgenden Adagio (Zeitmaass mehr als doppelt verlangsamt!) —

„so wendete die Sonne ihren Lauf
und ihren Wagen aus dem ewigen Gleise“ —

— Sextaccord auf cis! (Kl. 50, 2, 1) als auf der schwebenden Terz, noch beben leise in Viertelschlägen die Flügel des Engels, der diese Kunde bringt (man vergleiche den vom Herabfliegen noch „wallenden“ Faltenwurf beim Engel der Verkündigung auf allen bedeutenden Bildern religiöser

Maler!). Und nun — an die Stelle scholastischer Dialektik tritt mystische Vertiefung — hören wir die Verkündigung des Mysteriums selbst („et incarnatus est . . ."). Wie eine seltsame, uralte, alttestamentarische Weise (**29**) erklingt das Wort des Dogmas — nur von den bleichen Tönen der Violen getragen — und alsbald erscheint vor unserer Phantasie ein Bild, wie es die Heiligenmaler aller Zeiten und Schulen mit den zartesten Farben geschaffen, eben das Bild der Verkündigung mit der schwebenden Taube in den Wolken: der bedeutsam kündende Quintenanfang des englischen Grusses „ave Maria" — die keusche, schüchterne Haltung der Jungfrau

„siehe, ich bin eine Magd des Herrn,
mir geschehe nach deinem Worte" —,

das flimmernde Licht von oben (Sechszehntel der Fagotte und Clarinetten) und nun die flatternde Taube selbst (in den Trillern und Gängen der Soloflöte) (**30**; Kl. 50, 3, 4) und zu Füssen des Bildes die in Staunen und anbetende Bewunderung, zugleich aber auch in blödes Nichtverstehen des Vorgangs versunkene Menge (Chor), bis die Solostimme mit dem vereinzelten: „et" — „und dann!!" — die Spannung auf's Höchste treibt, um sie in dem überwältigenden „et homo factus est . . ." (**31**) beseligend zu lösen. Wie das „et incarnatns est . . ." das eigenthümliche Zwielicht der Adventstimmung widerspiegelt, so leuchtet in dem „et homo factus est" etwas von der siegenden Macht des Weihnachtsevangeliums, und durch die wenigen Tacte dieses kurzen Sätzchens mit seinem glückathmenden Wechselspiel zwischen Solo und Chor (Kl. 52, 2, 6 ff.) weht's wie Tannenduft und Kerzenschimmer. Dass Beethoven in den seltsamen Trillern der Soloflöte das Flattern der Taube vorschwebte, kann man u. A. daran erkennen, dass er die ursprünglich viel einfacher gehaltene Stelle in der zum Druck bestimmten

Fassung in der jetzt bekannten, complicirteren und noch deutlicher malenden Weise umänderte. Dieser rührende Zug passt vortrefflich in den allgemeinen Character frommer Naivetät, die ganz im Geist unserer Altmeister der Malerei diesseits und jenseits der Alpen gehalten ist, und aus der heraus uns in diesem kurzen 20 Tacte umfassenden Sätzchen des incarnatus in der Zeichnung die schlichte Grösse eines Dürer und in der zarten Farbengebung die feinsinnige Coloristik eines Meisters des Quatrocento, eines Fra Giovanni da Fiesole, eines Guirlandajo u. A. anspricht. — Beim „et homo factus est . . .“ aber musste ja wieder der schönste Accord in Beethovens Herz erklingen, wo er an der tiefsten Seite seines Wesens sich ergriffen fühlen musste. Denken wir an die Worte des Heiligenstädter Testaments:

„Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen“, —

denken wir aber auch daran, wie lebendig das Wort der Schrift vor seiner Seele stehen musste:

„Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn dahingab.“

— und wir werden erkennen, warum er dieses „et homo factus est“ mit so gar überquellender Wärme, mit so herzergreifender Innigkeit, mit einem so hinreissenden Gefühlsausbruch singen musste: denn in der Liebe zur Menschheit fühlte er sich ja Gott verwandt, Geist von seinem Geist, in der Menschenliebe diente er Gott, indem er ihm darin nacheiferte!

Kaum aber will sich das Herz dem Gefühle der Freude und innigen Befriedigung ganz hingeben, da —

„media vita in morte sumus . . .“
„mitten wir im Leben
sind vom Tod umgeben . . .“

— erschallen die welterschütternden Schläge, mit denen der Menschensohn ans Kreuz geschlagen wurde (**32**; Kl. 53, 2, 1 ff.). Die furchtbare Thatsache findet die Chorstimmen zunächst stumm, und nur die Solostimmen, einzelne Personen, wie etwa Zeugen des Trauerspiels auf Golgatha, wissen das Schreckliche zu berichten. Die Darstellung wird hier direct dramatisch, die Handlung wieder gewissermaassen visionär geschaut. Da nahen sie, einzeln, mit verstörter Miene, mit zerzausten Haaren, Entsetzen im bleichen Antlitz und erzählen, was sie gesehen, während der Chor, wie niedergeschmettert durch die Tragik des Geschehnisses in erschüttertem Stammeln die Worte nachspricht — fein psychologisch gefühlter Weise zuerst das auf die eigene Person bezügliche „pro nobis“, das als Frage behandelt ist: „für uns?“ (**33**), dann die Erinnerung an die geschichtliche Glosse „sub Pontio Pilato“, von der der Chor gehört hat, und die ihm hier wie unwillkürlich einfällt — dann die düstere Ausmalung des Leidensgedankens (**36**) unter dem schmerzlich aufweinenden Motiv der 1. Geigen und des Fagotts (**35**), Alles in lähmende Trauer und bleiche Trostlosigkeit versunken, bis die Kunde verklungen, dass das Grab sich geschlossen habe über dem heiligen Leichnam (**37**; Kl. 56, 2, 6) — — das sind lauter Stellen, wo das Wort der Beschreibung versagt, Stellen, die man nicht singen und nicht hören, sondern eben miterleben muss! —

„Es ist vollbracht! Er ist verschieden,
Mein Jesus schliest die Augen zu;
Der Friedefürst entschläft in Frieden,
Die Lebenssonne geht zur Ruh'
Und sinkt in stille Todesnacht!
O grosses Wort: es ist vollbracht!“ — —

— — — — — — — — — — — — — —

Was Menschenverstand fassen kann, es ist zu tragischem Abschluss gelangt durch den Allsieger — Tod. Aber über

Menschengedanken herrschen die Gedanken Gottes, die den Todten aus dem Grabe rufen. Diese „Auferstehung von den Todten“ richtet sich nicht an das Verstehen, sondern an den Glauben, und dieser Glaube wird gelehrt und harrt nur der Verkündigung im Wort der Kirche „et resurrexit tertia die secundum scripturas. . .“ daher zuerst die Verkündigung (Tenöre) und dann die glaubensfreudige Hinnahme durch den Chor (**38**) in der Weise eines gleichsam altkirchlichen und daher auch alterthümlich gefärbten, auf der ehernen Unerschütterlichkeit einfachster Dreiklangsfolgen beruhenden Gesangs a capella; und nun, auf der Grundlage dieses Glaubens schwingt sich der Tonsatz, wie der göttliche Held selbst, aus dem Grabe heraus — auf dem leuchtenden Goldgrund der schwirrenden Geigenfiguren heben sich die schallend einschlagenden Accorde des Chors förmlich plastisch ab — und hinan zum ewigen Richterthron, von dem nun erschütternd des Weltgerichts Posaunen erschallen (**39**), zum Vater, „dessen Reiches kein Ende sein wird“ — keines! — keines!! (non! — non! — non!) (**40**) — sollten auch Himmel und Erde weichen — — das erste Aufblitzen des Gedankens, der später im Schluss des Credo breit ausgeführt ist.

Und nun (Kl. 61, 2, 5 ff.) erhebt sich das freudige Bekenntniss auch zum heiligen Geist mit all seinen dogmatischen, ursprünglich gegen die Macedonianer gerichteten Feststellungen mit dem energischen Glaubensthema des Anfangs: Kirche, Taufe, Busse und vor allem die Auferstehung des Fleisches werden in das glaubensstarke Bekenntniss eingeschlossen. Wenn hier Beethoven scheinbar flüchtig über die Sätze des Symbolums weggeht, so geschieht dies wohl nicht aus Mangel an Interesse, noch an Pietät für diese Sätze. Allein sie dulden als solche ihrer Natur nach keine individuelle Auffassung, sie ordnen sich wie Glieder in eine festgespannte Kette dogmatischer Be-

griffe, die gerade hier so Vieles zu umspannen hat, sie sind jeder weiteren Dialektik entrückt und müssen es sein, soll an dem Bau, der auf ihnen ruht, nicht gerüttelt werden; sagt doch bekanntlich Beethoven selbst von solchen Dingen, dass sie „in sich fertige und geschlossene Dinge seien“ und dass „man nicht über sie disputiren“ solle. So reiht er sie denn — aber mit welch grandioser Steigerung! — einfach wie Bausteine in sein Kirchenschiff ein, bis wieder die Stelle kommt, wo der geniale Bauplan der dogmatischen wie der musikalischen Composition sich dem Thurmbau zuwendet: in dem wie die Widerlager eines gothischen Kathedralthurms mächtig und stark empor sich schwingenden „et exspecto resurrectionem mortuorum“, der natürlichen Einführung des Schlussgedankens „et vitam venturi saeculi — und an ein ewiges Leben“ —. Der Glaube aber an dieses ewige Leben, wie er die dem mächtigen Geist Beethovens „zugänglichste und gewohnteste Vorstellung, die der Unvergänglichkeit und Unerschöpflichkeit des Seins“ (Nohl) umfasst, dieser Glaube bildet den Inhalt des grandiosen Schlussstücks des Credo, der Doppelfuge nebst anschliessendem Tripelfugato (Kl. 64, 2 ff.).

Die ganze Darstellung ist hier wieder stark mit visionären Elementen durchsetzt und lässt uns erleben, was der Glaube uns sonst zu denken aufgibt — ist es doch gerade dieser Theil, während dessen Composition Beethoven selbst häufig Zustände jener völligen Erdentrücktheit durchmachte, von der wir schon zu sprechen hatten.

Schon das Doppelthema der Fuge (42) zeigt Züge höchster Genialität; das erste (Halbenoten-)Thema, wie es mit seiner ruhigen, jeglicher irdischen Anwandlung entrückter Gelassenheit — mit mildem Gnadenblick von oben — die Töne des Dreiklangs — des Symbols der Vollendung — durchmisst, dann mit der Septime der Unterdominant ebenso

gelassen das Schattenreich dieser Tonart betritt, um mit aller Erdenschwere baarem Aufschwung in die Dominant zurückzukehren, Alles erhabene Ruhe und Vollendung:

„Du zählst nicht mehr, berechnest keine Zeit,
Und jeder Schritt ist Unermesslichkeit."

Das Contrathema mit seinem sanften Verlangen nach dem Heil, das jenes verheisst, verläuft in Viertelnoten von wahrhaft erhabenem Schwung:

„Folget Gesandte,
Himmelsverwandte,
Gemächlichen Flugs!
— — — — — —
Allen Naturen
Freundliche Spuren
Wirket im Schweben
Himmlischen Flugs."

Aber das Ziel des Glaubens, die Vollendung im ewigen Sein — noch ist es wie von fern geschaut, geschaut freilich mit der freudigen Gewissheit, dass es ein unverlierbares ist: der Satz erklingt im ausdrucksvollen piano, nur einmal, mit dem Einsatz des hohen b des Soprans, bricht wie mit Gewalt ein jähes Aufleuchten himmlischer Klarheit durch, um sofort wieder im piano zu verschwinden. Die Violinen treten zurück und und überlassen das Feld den tiefern Streichinstrumenten, Violen, Celli, Bässen nebst den Holzbläsern, unter allmäligem Hinzutritt der Hörner, Trompeten und Pauken und endlich auch der Posaunen. Kurz nach jenem Zurücksinken ins piano begegnen wir auch der hier förmlich dialektisch und geistreich wirkenden Versetzung des Doppelthemas in die sogen. Gegenbewegung (**43**; Bass und Alt Kl. 66, 1, 1 ff., dann Sopran und Alt Kl. ib. 2, 4 ff.) und nun, wie wenn nur noch diese Bewährung des Glaubens abgewartet werden wollte, wird es immer klarer, lichter, sonniger,

eine immer mächtigere Bewegung erfüllt das All: Alles drängt scheinbar einem Schlusse zu:

„Ahnest du den Schöpfer, Welt?“

Und da bricht es auch schon aus dem Herzen der schwebenden Seligen, eine jauchzende Sext (**44**), ausdrücklich mit sfz sfz bezeichnet, zuerst im Sopran (Kl. 67, 2, 1), dann im Bass (ib. 2), im Tenor (als Octav ib. 3), im Alt (ib. 4) — nach dem überwältigenden hohen Einsatz des Sopran (ib. 6) strahlender Glanz überall und nun plötzlich in kühnem Entschluss ein Sprung in eine andere Welt (*D* dur), in der alle bisherigen Wesen ihre Gestalt geändert haben, in der sie feiner substanziirt wurden: das Hauptthema in die Verkleinerung (**46** a), das Viertelgegensatzthema in jubelnde Achtelgänge (**46** b) und die erwähnte jauchzende Sext, in dieser ihrer Haltung durch Verdoppelung gesteigert, als 3. Motiv (c) auftretend, die ganze kühne Combination durch eine kurze prägnante Introduction eingeleitet, in der noch die materiellere Halbenotengestalt des Hauptthemas mit der Verkleinerung zu streiten scheint — nun setzen auch die hellen Violinen wieder ein, die Höhe ist erklommen.

„Heilige Gluthen!
Wen sie umschweben,
Fühlt sich im Leben
Selig mit Guten.
Alle vereinigt,
Hebt euch und preist,
Luft ist gereinigt,
Athme der Geist.“

Dieses Tripelfugato mit seiner in Worte einfach nicht zu fassenden Steigerung, mit seiner rhythmisch immer zusammengedrängter werdenden Concentration einer wahren Urkraft, mit ihrem förmlich ekstatischen Schwung, der sich am Schluss (Kl. 72, 2, 4—5) in abgerissenen, alle Schranken dieser Welt überströmenden, geradezu elementaren Entlad-

ungen Luft macht bis zu dem erschütternden Eintritt des Grave (Kl. 72, 3.) — Dieses Stück bildet, wie es den Gipfel der technischen Meisterschaft in diesem Werk darstellt, auch sonst den Höhepunkt der Messe; von hier aus ging die furchtbare Erregung, die den Meister in jenen Tagen erfasste. Aber wie feuertrunken auch der Geist des Meisters bis hieher schon in die lichten Räume der Ewigkeit schaute, noch Höheres, noch Vollendeteres drängt sich herzu. Die Schilderung wird nun förmlich malerisch, die Scene theilt sich in ein Unten und ein Oben. Während ein Chor himmlischer Geister (Solostimmen) sich erhebt und in verklärtem Lichte in der Anschauung Gottes schwebt, liegt die Menschenschaar, staunend den Blick nach oben gerichtet und fromme Gebete stammelnd, auf den Knieen im Staube. Immer verklärter wird der Sang der Seligen, ein himmlisch klares Licht ist ausgegossen über dem All, und durch das Lichtmeer empor schwingt sich die befreite Seele in die reinen Höhen, wo der Ewige thront, in ihre Heimath. — Wiederholt konnten wir Naturstimmungen und -Erscheinungen in Beethovens Composition wiederklingen hören, und so ist es wohl auch gerechtfertigt, hier das Analogon einer Goethe'schen Natursymbolik anzuziehen.

Cirrus

„— doch immer höher steigt der edle Drang,
Erlösung ist ein himmlisch leichter Zwang,
Ein Aufgehäuftes, flockig löst' sich's auf,
Wie Schäflein trippelts, leicht gekämmt, zu Hauf,
So fliesst zuletzt, was unten leicht entstand,
Dem Vater oben still in Schooss und Hand."

Wir können diesen Schlusssatz nicht besser characterisiren als mit J. Faisst's*) prachtvoller Schilderung:

---

*) Programm zur Aufführung der Missa solemnis durch den Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart 1887.

„Doch der Schluss soll noch hintangehalten und besiegelt werden durch eine noch erhabenere Darstellung der Gewissheit dereinstigen ewigen Lebens: ein langsamer Satz voll Hoheit deutet noch einmal das Thema „et vitam“ in ruhiger Grösse an und führt alsdann zu einem majestätisch emporwogenden Schlussfall des Chors, worauf nun, als sollte alles Materielle abgestreift werden, wie in einer Vision die Solostimmen in Tongängen erhabenster Art mit nur leiser Begleitung des Orchesters und Chors uns aufwärts in die Sphären himmlischen Lichts führen; dorthin heben uns sofort mit den gleichen Tongängen auch die Instrumente von den Tiefen der Bässe aus durch Bratsche und Violine hindurch bis zu den wonnigen Höhen der Flöte. Da, über dem Schauen der ewigen Seligkeit, bricht noch einmal mit staunendem Entzücken das Amen des ganzen Chors los in vier wuchtigen Schlägen auf die Anfangstöne des „et vitam“, und zart schweben abermals die Instrumente empor, ähnlich wie vorhin, diesmal aber ganz allein, und nur die Bläser, von der äussersten Tiefe der Fagotte ausgehend, bald aber im Verein mehrerer bis zu den höchsten Regionen der Flöten aufsteigend, während gleichzeitig die Saiteninstrumente der Reihe nach (Kl. 75, 2, 2) in getragenem Gang sich abwärts senken, worauf endlich noch einmal mit ätherischer Zartheit und himmlischer Ruhe die Solo- und Chorstimmen ihr Amen intoniren, die Streichinstrumente aber in beschleunigter Bewegung aus der Tiefe sich hinaufschwingen zu hellem Lichtglanz (Kl. 76, 1, 3) — es ist, als sinke der Leib ins Grab, die Seele aber schwebe empor zu den Höhen des Himmels — und zuletzt flüstern die Streichinstrumente sammt den Posaunen noch einmal das Geheimniss des „et vitam venturi“. (**47**)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wie wir hörten, liegt dem Credo das symbolum nicaeno-constantinopolitanum zu Grunde. Wenn je in einem Satze der Messe die Frage nach Beethovens kirchlichem Standpunkt brennend wurde, so ist das hier der Fall. Einerseits besitzen wir kein authentisches Zeugniss über diesen Punkt, wenn uns nicht Beethovens theils direct ausgesprochene, (s. o.!) theils durch sein negatives Verhalten deutlich bekundete Abneigung, „über religiöse Dinge zu sprechen“, dafür gelten will. Andererseits aber macht die gerade in

diesem Satz naturgemäss in die äussersten Consequenzen gesteigerte Einzelarbeit die Frage berechtigt, ob dieser eine innere Ueberzeugung zu Grunde liege oder nur eine künstlerische Anpassung. Eins ist ausser allem Zweifel: Der hohe Ernst, mit dem der Meister gerade an diese Aufgabe herantrat, lässt für eine Unaufrichtigkeit keinen Raum. Gewiss fühlte Beethoven bei jedem Glaubensartikel, der seinem eigenen mehr theistischen Glaubensbekenntniss zwar nicht widersprach, so doch nicht in ihm enthalten war, den inneren Widerstreit zwischen sich und dem Text, allein er besiegte diesen Widerstreit in heiligem Ringen, bis er darniederlag — — wenn er bestand!

Finden wir im Credo der C-dur-Messe als gemeinsamen Empfindungsgrund, aus dem seine Gedanken geschöpft sind, „noch eine des Staunens volle, manchmal in scheuem Ton sich äussernde Bewunderung", (Kretzschmar) so ist der Grundcharacter des Credo der neuen Messe der eines souveränen Schaltens und Waltens über den Text, einer stolzen sicheren Beherrschung der Situation in jedem Punkte, wie sie dem Prediger über einen Text und zwar dem streitbaren eigen sein muss. Daher auch der klare Blick über das Ganze, die formensichere Einreihung und der architektonische Schwung der einzelnen Linien, die Harmonie der Theile, das Ebenmass der Verhältnisse. Der Ton der Erörterung geht mehr als in der C-dur-Messe in das über, was Kretzschmar*) sehr bezeichnend „streitbaren Character" nennt. Das Ganze hört sich in seinen pathetischen Sätzen an, wie wenn es seinen Text gegen eine Welt von Widerspruch mit allen Mitteln kampfgerüsteter Dialektik, mit allem Feuer der Beredtsamkeit vertheidigen wollte. Aber wer ist der Gegner? — — sollte er in der eigenen Brust des Meisters sein Haupt er-

*) a. a. O.

hoben haben? Sollte Beethoven den Zweifel im eigenen Herzen — nein, sagen wir besser: im eigenen Denken, denn das Herz war längst gewonnen, durch die überlaute Rede seiner Töne haben übertäuben wollen — — wer weiss es?

Denken wir aber daran, dass das Credo seinen Ursprung und seine Einreihung in die Messliturgie der geschichtlichen Entwicklung der Häresien, dem streitbaren Kampfe gegen sie verdankte, so wird Beethovens apologetische Ausdrucksweise doppelt bedeutungsvoll.

Gewiss, Beethoven war nie ein Saulus, er handelte und sprach nie gegen die Kirche, aber er ist im Credo seiner Missa solemnis geworden und aus ihm spricht in Wahrheit der Feuergeist eines zweiten Paulus, auch von seinem Wort gilt es

> „O welch eine Tiefe des Reichthums beides, der Weisheit und Erkenntniss Gottes“ (Röm. 11, 33);

— sein Credo ist ein Monumentalwerk des Glaubens und gerade in seiner Beziehung zu seinem Schöpfer eine der ergreifendsten Erscheinungen der gesammten Kunstwelt, in jedem Tact erfüllt von der hohen Aufgabe dieser seiner Kunst nach dem Wort Schiller's

> „Der Menscheit Würde ist in eure Hand gegeben,
> Bewahret sie!
> Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
> Der Dichtung heilige Magie
> Dient einem weisen Weltenplane,
> Still lenke sie zum Oceane
> Der grossen Harmonie!“

IV. Sanctus und Benedictus.

Text.

Sanctus, sanctus, sanctus dominus Deus Sabaoth!
Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Zebaoth!

Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna
Voll sind Himmel und Erde von deiner Ehre! Hosianna

in excelsis!
in der Höhe!

Benedictus qui venit in nomine Domini!
Gesegnet sei der da kommt im Namen des Herrn!

Osanna in excelsis!
Hosianna in der Höhe!

Orchesterbesetzung: wie beim vorigen Satze.

Zwischen dem Credo und dem Sanctus besteht das engste Band der inneren Gemeinschaft, indem die Stimmung des Credo-Schlusses auch noch im Beginn des Sanctus festgehalten erscheint. Noch weilen wir in himmlischen Regionen, wo die Schaar der Engel betend zu Füssen des Allerhöchsten liegt. Andächtig steigt ihr „sanctus“ zum Himmel empor. Schüchtern nur wagt das Motiv des Anfangs (**48**) das Haupt zu seinem Antlitz zu erheben: die Schlichtheit der thematischen Arbeit, die ganze Instrumentirung ohne Violinen, alles athmet tiefste, heiligste Rührung, die mit dem Hinzutritt der Posaunen Pauken und Trompeten in zartestem piano (Kl. 77, 1, 9) wahrhaft herzergreifend wirkt. Auch das Motiv der Singstimmen (**49**) gleicht dem scheu aufschauenden 1. Instrumentalmotiv, nur dass hier der Intervallschwung abwärts noch mehr die demüthige Haltung der Betenden veranschaulicht, ebenso wie das immer tiefere Herabsinken der Modulation in der Unterdominantrichtung. Und wie nun zum 2. Mal jene Posaunenaccorde ans Herz rühren, da ergreift ein heiliger Schauer himmlischer Wonne die Anbetenden (**50**), bis endlich wie von einem Banne befreit, die Stimmen aufjubeln im Preise Gottes (**51**). Man beachte wieder die characteristische Themabildung: das pfeilgerade Aufschiessen auf den Tönen des Quartsextaccords (der eigentliche Bass ist aber wieder die schwebende Terz, hier freilich mit ganz

anderer Wirkung als beim Beginn des „et incarnatus“) und das wie ein Sprühregen blendenden Figurenwerks sich ergiessende Absteigen: das Ganze einer Rakete nicht unähnlich. Feuermusik ist's ja immerhin, was Beethoven hier entfacht, bis der Satz in dem jauchzenden „osanna“ gipfelt, bei dessen Motiv (**52**) wir in der Collision der Haupttöne mit ihren Nebentönen freilich wieder vernehmlich das Klirren der Kette hören, mit welcher der Titane an den harten Fels seines körperlichen Gebrechens (der Taubheit) geschmiedet ist — — Prometheus! Von der Unthunlichkeit, das „pleni — in excelsis“ trotz der ausdrücklichen Bezeichnung „soli“ durch Solostimmen ausführen zu lassen, wurde schon einmal gesprochen. Freilich fällt eigentlich die Ausführung durch den Chor aus der Rolle, die Beethoven diesem Sätzchen zugetheilt zu haben scheint, das doch „in höheren Sphären“ schweben soll. Der Chor soll erst im Benedictus, als auf den Knieen liegend vorgestellt, wieder eintreten. Indessen muss diese Inconsequenz gewagt werden, will man nicht an einer viel gefährlicheren Klippe scheitern: der, dass der Satz bei der solistischen Ausführung bei der Art seiner musikalischen Factur in ein Concertante von 4 Virtuosen ausarten könnte, was doch gewiss nicht die Absicht Beethovens sein konnte, während im Chorvortrag die Passagen zugiger, compacter, nerviger, man möchte sagen natürlicher klingen. Ziehen wir daher nur immerhin getrost die Consequenz aus dem Begriff „coeli et terra“ und lassen wir die irdischen Wesen mit den himmlischen jubeln. Im „osanna“ mit seiner hinreissenden Wucht würde ja doch der Solovortrag hinter der offenbar gewollten Wirkung zurückbleiben. Vielleicht ist durch ein wohlabgetöntes Diminuendo auf der Fermate des vorletzten e moll-Accords die musikalische Wirkung mit dem, wenn man so sagen will, dramatischen oder repräsentativen in Einklang zu bringen. — Ausser-

ordentlich characteristisch sind wieder die instrumental gedachten beiden „sfz“ auf den syncopirten Vierteln des dritt- und viertletzten Tactes, die wirken wie das letzte hohe Aufflammen eines Opferfeuers vor dem Erlöschen des Brandes, der jetzt in ruhige „lichtlose“ Gluth übergeht (D der Bässe!). Und nun beginnt ein Stimmungsbild, wie kein zweites geschaffen wurde.

„Es ist so still geworden
Verrauscht des Tages Wehn,
Da hört man allerorten
Der Engel Füsse gehn.“

Ein wunderbares Gefühl, wie zu stiller feierlicher Sammlung geschaffen, gemahnend zu heilig ernster Andacht und zugleich ein Flehen um Erleuchtung, umweht uns.

„Empor die Herzen! die ihr traumbefangen
Nachtwandelt in des Irrthums dunklem Thal;
Das Licht der Welt ist für euch aufgegangen,
Erschliesst die Augen seinem goldnen Strahl!

Empor die Herzen! die ihr voll von Zagen
Mühselig wankt auf dornenvoller Bahn;
Von oben kommt Geduld und Kraft zum Tragen —
— — — — — — — — — — — — — — (Sturm.)

Der unmittelbare Uebergang des Sanctus in das Benedictus, welchen einem uralten Ceremoniale folgend die katholische Liturgie in den gesungenen Messen wenigstens aufgibt, entspricht, wie wir schon hörten, dem ursprünglichen Ritus der Kirche. Er ist hier aber ebensowohl noch besonders musikalisch-aesthetisch, wie in der Idee, wie sie Beethoven offenbar hier vorschwebte, gerechtfertigt. Beethoven stellt nämlich — wir sind davon fest überzeugt — in dem „Präludium“ nebst dem Eintritt des Benedictus wie in dessen ganzer Haltung, direct den heiligen Vorgang dar, der der Messeliturgie hier zu Grund liegt: die „Wandlung“ (Transsubstantiation). Der Priester und mit ihm die Gemeinde naht sich, gereinigt durch heilige und fromme Gebete, ganz

in der tiefergriffenen Stimmung, wie sie der „Wandlung“ unmittelbar vorangeht, dem Göttlichen, und das Göttliche steigt selbst herab zu den Flehenden. Es ist also hier bei Beethoven direct „ein Klang von Jugend auf gewöhnt“, der den Meister umschwebte, als er diese Inspiration empfing. Wenn er es aber wagt, was vor und nach ihm kein Künstler versuchte, den heiligen Vorgang selbst zum Gegenstand der Darstellung zu machen, so ist er dazu berechtigt durch den ganzen höchst persönlichen Character dieses seines Hochamts, in dem er selbst der Hohepriester ist. Hier ist der Augenblick gekommen, wo er

„dem Weltgeist näher ist als sonst“

einer jener ernsten Augenblicke des Lebens, wo Faust's Worte, die von einer hehren Erinnerung sprechen, wieder in die Gegenwart versetzt werden können, wo

„Stürzet sich der Himmelsliebe Kuss
Zu ihm herab in heilger Sabbathstille,
Da klingt so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet wird brünstiger Genuss.“ — —

Die Orgel schweigt; die Königin der Instrumente ist trotz allem nur eine irdische Herrscherin, und hier vernehmen wir ja Klänge aus der Höhe, die an nichts Irdisches mehr gemahnen dürfen, die tiefen Töne der Flöten, die sanft wogenden getheilten Violen, die Celli und Bässe und Fagotte, später die Clarinetten „bis zu jener himmlischen Geige, die über dem „benedictus qui venit in nomine domini“ die ganze Fülle des Unsagbaren ausgiesst“ (v. Herzogenberg).

Das Hervordringen des ureigensten Gefühls des betenden Genius ist nicht mehr beschränkt durch die Rücksicht auf äusserlichen Worttext. Vielmehr lässt die Einfachheit der Worte nunmehr der eigensten Sprache des begeisterten Sängers vollen Spielraum.

Wie in der 9. Symphonie am Schluss des förmlich nach sprechendem Ausdruck ringenden 3. Satzes die mensch-

liche Stimme sich hervordrängt, um das letzte erhabenste Wort zu sprechen, so greift der Meister hier, nachdem er die ganze Fülle menschlichen Wortausdrucks erschöpft zu haben scheint, nach dem Instrument, dem vergeistigten Träger des Empfindungsausdrucks —

„Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsduft,
Gefühl ist Alles!!“

Wie himmlische Erleuchtung steigt die Weise der Sologeige herab, sanft wie von Engelsfittigen getragen von 2 Flöten, später 2 Clarinetten, während der Chorbass, dem die unbestimmt eintretenden Töne des Horns die Intonation geben, erschüttert sein „benedictus qui venit in nomine domini“ stammelt (**53**; Kl. 82, 4 und 5); und wieder erhebt sich die Weise (**54**)

„und wird zum Lied“

und ein Gebet steigt auf zum Himmel, als dessen Widerschein die Weise gelten mag, ein Gebet, so rührend schön, so ergreifend inbrünstig, so weihevoll erhaben, wie es nur aus dem zum Ueberströmen vollen Herzen dieses Meisters kommen konnte, der darin sein ganzes besseres Ich seinem Schöpfer zu Füssen legt.

Das Benedictus verläuft in drei Höhenzügen von wundervoller Steigerung.*)

I. Zunächst hören wir, „wie die Sologeige ihre wunderbaren Kreise zieht auf der Grundlage ruhiger Harmonien und lieblich fliesender Gänge von Clarinetten und Fagotten, sanfter Haltetöne oder Pulsschläge der Hörner und meist harfenartig pizzicato angegebener Basstöne oder Accorde des Saitenchors, hin und wieder mit Eingreifen von Posaunen Trompeten und Pauken, deren sanfte Register namentlich,

*) Diese Steigerung muss in der Aufführung durch die Modification des Tempos bis zum Schluss durchgeführt werden!

dem Sanctus ähnlich, hier so trefflich benützt sind (**55**) — wie sie ihre Kreise zieht, bald in hochgeschwungenen Bogen, oder in weitem majestätischen Ausgreifen, bald in weichen Linien oder in ruhigem Festhalten eines Punktes, dann wieder in grossartigem Auf- und Absteigen, in flimmernden Trillerfiguren u. s. w., immer aber einer hehren himmlischen Erscheinung gleich" (Faisst).

Nun beginnen Alt und Bass canonisch (**56**) die Weise des Gebets, Sopran und Tenor treten gleicherweise hinzu, und in herrlichem, wundervoll anschwellendem Quartettgesang steigert sich das fromme Gebet, bis, wie zur feierlichen Bekräftigung, der Chor in den Gesang einstimmt (**57**), in den 3 Einsätzen (Kl. 85, 2, 1 ff.) ebenso characteristisch gehalten, wie in der kurzen Imitation des „qui venit" (**58**) mit der er sich selbst für einen Augenblick in die lichten Räume der Solomelodie erhebt (Bass schweigt!) um dann wieder in seine feierlich bestätigenden, wie „Ja und Amen" klingenden und in einem herrlichen unisono (Kl. 87, 1, 3, ff.) gekrönten Accorde niederzusteigen.

II. Nun beginnt in ähnlicher Weise eine Art zweiter Strophe, diesmal gesteigert und daher dreistimmig und gleich darauf durch den Hinzutritt des Soprans 4stimmig, in neuer, aber verwandter Melodieführung (C dur, Kl. 87, 2, 4 ff.); zweimal weilen die Stimmen wie in Anschauung des Göttlichen versunken auf Fermaten (Kl. 88, 1, 4, ff.), noch schwungvoller als das erste Mal erhebt sich der Quartettgesang, der Sopran bis zum hohen C entschwebend, und wieder erklingt die feierliche Bestätigung des Chors, wie das erste Mal, aber diesmal ganz kurz und bündig die „Strophe" beschliessend (Kl. 89, 2, 1—4 ff.)

Nun übernimmt das Soloquartett die Imitation des kurzen Motivs, das vorher der Chor ausführte (**58**), und, wie von heiliger Rührung übermannt, schliesst es seinen Gesang

mit dem „in nomine domini“ (Kl. 90, 3, 4), daran ein schwungvolles „sursum corda“ knüpfend (Kl. 91, 1, 2), in das der Chor nun in überströmendem Dankgefühl einstimmend seinen über alle Beschreibung erhabenen Schlussgesang (**59**) ertönen lässt, der ihn wie auf Seraphsflügeln noch einmal hinanträgt in die lichten Räume, aus denen das Unsagbare zu ihm herabgestiegen war.

Hier wirkt Alles zusammen, um das Gefühl absoluten Losgelöstseins vom Irdischen, gottbegeisterten Schwebens im lichten Aether himmlischer Klarheit zu erzeugen, so dass wir diesen Satz, innerlich wohl die Krone der ganzen Missa solemnis, mit Recht dem 3. Satz der 9. Symphonie gegenüberstellen dürfen: in jenem Adagio die Offenbarung des edelsten liebebedürftigsten Herzens an seine Mitwelt, hier im Benediktus die Hinwendung des nämlichen grossen und herrlichen Herzens zum Urquell seines Seins, zum Göttlichen. —

V. Agnus Dei.

Doch der Geist kehrt zurück aus den lichten Höhen, wo er vor Gott kniete, zurück in seine irdische Heimath, zurück in das Menschenherz mit seinem Leid, seinen Kämpfen und Sorgen, seinem tiefen Bedürfniss nach Frieden. Noch fand er nicht die Gewähr dauernder künftiger Beseligung. Schwer gebeugt durch den Gedanken an die Sündigkeit der Welt und seiner selbst, als der Quelle alles Leids, fleht das bangende Herz um Erbarmen beim Erlöser, der ja selbst dieser Welt Leiden und Lasten getragen hat. Wie in der Liturgie diese Erweckung des Gedankens an die Schuld unmittelbar vor der Seelenfreude der Vereinigung mit dem Göttlichen in der communio steht, so drängen sich auch in diesem letzten musikalisch behandelten Satze der Messe zwei Gedanken zusammen: dieser reu- und leiderfüllte an die eigene Sündhaftigkeit und Unwürdigkeit und die unmittel-

bar an die 3. Anrufung des Gotteslammes sich anschliessende hoffnungsfreudige Bitte um Frieden, um den „Frieden Gottes, der höher ist als alle Vernunft“. Dies der Inhalt des Agnus Dei. Beethoven entrollt ihn zunächst als grossartig gedachtes und ebenso ausgeführtes Seelengemälde.

Die düsteren und ängstlich pochenden Accorde unter der tragischen Melodie der Fagotte, die wie unvermerkt in die Solostimme (Bass) übergeht (**60**), klingen an sich schon wie ein reumüthiges Bekenntnis einer schweren Schuld, das noch gesteigert ist, wo die Achtelgänge der Streicher wie quälende Gedanken hereinklingen (Kl. 93, 4, 1 ff.) und sich nun noch die Männerstimmen zu der Solostimme gesellen. Wie Mönchsgesang aus düsteren Klostermauern ertönt das Flehen um Erbarmen. Und wieder erklingt, diesmal instrumental bedeutsam gesteigert, in Clarinetten und Hörnern, die Trauerweise, nun in zwei imitatorisch gehaltene Solostimmen (Alt und Tenor) überleitend; jene Achtelgänge ergreifen jetzt auch die Bässe, und zu dem Männerchor tritt der Choralt (wohl mehr mit 1. Tenorwirkung!); die Tonart ist diesmal die Unterdominant, ästhetisch durch den Druck, der auf den Gemüthern liegt, wohl gerechtfertigt Und ein 3. Mal hören wir den düsteren Gesang, diesmal in allen Holzbläsern und Hörnern, in seinem Eintritt ebenso eng an den 2., wie dieser vorhin an den 1. Absatz angeschlossen; jetzt sind es alle vier Solostimmen, die im imitatorischen Satze die schwungvoll bewegte Weise aufnehmen (Kl. 96, 2, 2 ff.); immer unruhiger und banger werden die Gedanken, die sie erregt in der Gesammtheit der Instrumente, noch gesteigert jetzt durch wogende Syncopen, die in den Violen anhebend bald auch die Geigen ergreifen, während die Bläser ein schweraufseufzendes Motiv (**61** a; Kl. 96, 2, 5 ff.) anheben, die Geiger aber in immer drängendere, zuletzt wie Thränen herabrinnende und dann in quälendem Schmerz hin- und

herwogende Achtelgänge (**61** b) sich getrieben fühlen und die Fagotte unter Nachschlagen der Celli und Bässe die ganze tragische Fülle des h-moll-Quartsextaccords in ehernen Schritten durchmessen (Kl. 98, 1, 4 ff.), bis auch sie von den schmerzlichen Nebentönen der höheren Streicher ergriffen werden: nur die Chorstimmen, besonders charakteristisch bei dem stockenden Einsatz aller 4 Stimmen (Kl. 97, 1, 1), nebst den Soli beharren in ihrem düster einförmigen Rhythmus wie in den Banden einer eisernen Nothwendigkeit — — ein Tonbild von wahrhaft herzergreifender Eindringlichkeit und in seiner fortwährenden Steigerung erschütternder Wirkung!!

Und nun noch ein letzter, schüchtern gehauchter Anruf mit schwebendem Sextaccord (dem gleichen, der einst im Credo das „Mysterium“ einführte!): er leitet die letzte Bitte ein, die Bitte um das, was allein dem bangen Herzen Labung, was allein ihm Gewähr dauernder Ruhe und Beseligung geben kann: „die Bitte um Frieden (dona nobis pacem“) — sanft, wie eine Eingebung von oben herab sich senkend (**62**; Kl. 98, 3, 6, ff.) und mit beseligender Macht in den drei tiefern Singstimmen verklingend.

Wir stehen an der Schwelle der eigenthümlichsten und in dieser ihrer Originalität weit über die engere Grenze des Messetextes hinaus sich entwickelnden Gedanken der Missa solemnis.

Beethoven gab ihr die besondere Ueberschrift

„Bitte um inneren und äusseren Frieden“;

der Skizzen und Versuche zu diesem Satz sind es in den erhaltenen Notirungen zahllose, durch alle hindurch aber zieht sich wie ein rother Faden ein Gedanke, der Beethoven offenbar wie eine Eingebung plötzlich gekommen ist, und der ihn nicht wieder los liess. Das Wort „Friede“ war es, das in seiner Seele einen Widerhall seltsamer Art erweckte. — Wir

müssen weiter ausholen! — Beethoven war nie, was man einen politischen Kopf nennt. Er liebte es zwar, über dergleichen Dinge sich zu expectoriren, indessen berichten seine Freunde, dass in seinen Ideen mehr Originalität als System gewesen sei. Seit er seine Enttäuschung mit Buonaparte erlebte, schuf er nur ein namhaftes Werk politischen Inhalts, „die Schlacht bei Vittoria“ (op. 91 1813), ein „Gelegenheitsstück“ — es wäre unnatürlich, wäre er nicht in einer Welt, die in allen Landen widerhallte von Schlachten und Siegen, auch einmal zum „Schlachtenmaler“ geworden. — Für seine innere Entwicklung war und blieb das Werk belanglos, wie seine Politik für die Bildung seines Characters. Er trieb Politik mehr vom hohen Piedestal des Weltbürgerthums herab. Im Grund seines Herzens blieben wohl nur die allgemeinen Begriffe Kampf—Sieg—Krieg—Frieden haften, er hat sie ja ideell tausendmal in seinen Instrumentalwerken in die Sprache seiner geliebten Kunst übersetzt. Kein Wunder, dass in jenen Tagen, wo er — zumal an der Schwelle der 9. Symphonie! — die höchsten Gedanken in seiner Seele wälzte, ein einziger Blitzschlag genügte, in seiner allgemeinen Ideenwelt ein ganzes Quartier in Brand zu setzen: ein solcher Blitz war das Wort „pacem, Frieden“ mit seinem Correlat „Krieg, Kampf“.

Und seinem Bestreben, in der Messe Alles zu sagen, was ihn bewegte, kam die Ideenverbindung: Friede — Himmelsgeschenk zu Hilfe; — der Gedanke war da, „er wurde“, wie Kretzschmar sagt „zur fixen Idee beim Entwurf dieses Satzes, der Pol, um den die Fantasie des Meisters in immer neuen Versuchen kreiste.“ Neben dem Bild des inneren Friedens stand nun das des äusseren Friedens und liess sich nicht mehr abweisen, und so wagte denn Beethoven das nie dagewesene, — — scheuen wir uns nicht es zu sagen, Absonderliche. Sollen wir mit ihm rechten? —

Er ist der Genius, der sich seine Bahnen selbst vorschreibt: wir Anderen müssen ihm folgen; freuen wir uns, wenn wir den Ariadnefaden aufgefunden haben, der auch aus diesem Irrgang, wenn es ein solcher ist, herausführt in die reine Gottesluft des Kunstwerks! — — —

Und so ist denn Beethovens „Bitte um Frieden“ zum Völkergebet geworden, in dem Erinnerungen wiederklingen mochten aus den Zeiten der Freiheitskriege. Die Berührung mit dem Weltlichen brauchte der Meister ja nicht zu scheuen: „er ist niedergefahren zur Hölle, die ganze Scala weltlicher Vermittelungen hindurch, aber er steht zugleich der Hoheit früherer kirchlicher Anschauung am nächsten; denn schon ist in ihm der Kreis vom Himmel zur Erde, zurück zum Himmel durchlaufen, und er hat zuletzt noch prophetisch ausgesprochen, wonach das Jahrhundert ringt, ein Himmelreich auf Erden“ (Brendel). In seinem „dona pacem“ sollte erfüllt werden das schöne Wort des Gloria: „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“.

Er glaubte an diesen Frieden, daher erscheint ihm auch die Bitte um diesen Frieden schon im rosigen Lichte der Erfüllung; darum sang er sie auch nicht mehr in dem zerknirschten, dehmüthig flehenden, mitleiderregenden Ton des Kyrie, auch nicht mehr in der heissen Noth des miserere im Gloria, noch unter dem die Last des Völkerschicksals*) seufzend tragenden bangen Ruf des „miserere“ im oben gehörten „Agnus“, sondern sein Geist eilt der Bitte voraus in die seligen Gefilde des Friedens und holt sich aus ihnen den Ton für diese Bitte. Er, dessen Seele sich gereinigt durch die Anschauung des Göttlichen, der ihm in frommer Bitte (Kyrie), in jauchzender Lobpreisung (Gloria), in glaubensstarkem Bekennen (Credo), in heiliger Scheu der Anbetung

*) Hier liegt der Unterschied gegen das miserere des Gloria!

(Sanctus) genaht ist, und der seinen Weihekuss empfangen hat (Benedictus), er ist berufen, uns nun auch das Reich des Friedens in prophetischer Ahnung vorzuzaubern. Und so hören wir denn im Beginn seines „dona pacem“, wie

„— — — — Alles sich zum Ganzen hebt,
Eins mit dem andern wirkt und lebt, (— Doppelthema —)
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen.“

Die Tempobezeichnung „Allegretto vivace“ ist bedeutsam, ihre scheinbare contradictio in adjecto löst sich in der Uebersetzung „mit erhabenem Schwung“ wohl am bezeichnendsten auf.

Der schwebende Rhythmus dieses $^6/_8$-Tactes hat etwas von den Flügelschlägen des Kranichs, und so ist es denn auch noch ein anderes Wort aus „Faust“, das durch ihn in die Erinnerung gerufen wird:

„Doch ist es jedem eingegeben,
Dass sein Gefühl hinauf- und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
Wenn über schroffen Felsenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich zu der Heimath strebt.“ —

In diese Heimath des Friedens entschweben wir denn nun mit unserem Meister. Schon das gemächliche Durchmessen der Töne des Quartsextaccords im Anfangsmotiv (**62**) ist ein seliges Ahnen der Ruhe. Wie innere Freude ergreifts die Seele in den Doppelschlägen der Streicher, welche nun auch in leichtbeschwingten Sechszehnteln das folgende Doppelthema (**63**) contrapunktiren (Kl. 99, 3, 1 ff.). Das Thema wird doppelfugenartig durchgeführt bis zu der viertactigen, später stets als „Refrain“ wiederkehrenden seligen Cadenz „dona nobis pacem“ (**64**; Kl. 100, 3, 1 ff.). Hieran schliesst sich das innig verlangende imitatorische „dona“ aus der An-

fangssext dieses „Refrains“ abgeleitet (Kl. 100, 3, 5 ff.), dann das kindlich flehende „pacem“ in ganzen Tactnoten (**65**), zu dem Beethoven in den ersten Skizzen ein bezeichnendes „bitte, bitte, bitte!“ schrieb, und endlich ein drittes Motiv (**66**), dessen Inhalt dringlicheres Flehen ist. Weiterhin werden die 4-Tacter in 2-Tacter schärfster Accentuirung zusammengedrängt resp. „verkleinert“ (Kl. 102, 1, 5 ff.). Aber mitten in dieses „Idyll“ des Friedens dringt der Gedanke des Gegensatzes davon, der Gedanke an Kampf und Noth (Kl. 103, 3 ff.)

„— uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich —“

und einmal angeregt, drängt er sich auch sogleich in greifbare Gestalt. „Es sind die Trommeln der Feinde, die aus der Ferne ertönen; ängstlich aufgescheucht antworten die Saiteninstrumente; dann gesellen sich, immer noch aus der Ferne, die Kriegsdrommeten zu den Pauken (**67**): die Solostimme vom Alt und, nach einer abermaligen lauteren Kundgebung der Kriegsinstrumente, die vom Tenor rufen angsterfüllt recitativ-mässig, unter allmälig immer stärkerem Erzittern des Saitenchors und verzweifelten Interjectionen der Holzbläser, mit fortwährend anwachsendem Paukenwirbel und endlich mit entsetztem Einfallen des Singchors nochmals zum Lamm Gottes um Erbarmen“ (Faisst). — Ein letzter Aufschrei des Solosoprans und — — das Schreckgespenst ist gebannt! Freundlich drängt sich wieder das flehende „dona“ des Anfangs herzu, lebhaft aufgenommen von den Solostimmen, alsbald auch wieder in der rührenden Quartsextaccordsbrechung (Kl. 105, 1. 4 ff), bis wieder der „Refrain“ die eigentlich typische, fromm einfältige „Bitte um Frieden“ die Durchführung beschliesst, um sofort der im Chor lebhaft verarbeiteten, aus der schon erwähnten Sext zum Thema erweiterten (**68**) Fugirung Platz zu machen. Dieses Thema steht notengetreu im Halleluja des „Messias“

von Händel; man weiss, dass Beethoven in jener Zeit, wo er diesen Satz schrieb, dieses Oratorium eifrig studirte; es ist also wohl ein absichtliches Citat, dessen glanzvoller Inhalt sehr geeignet war, die jetzt erreichte Stufe der Vorstellung des Friedensreiches zu beleben. — Auch dieser Absatz schliesst wie der erste mit den sanft verschwebenden 4-Tactern nebst deren Concentration in 2-Tacter (Kl. 108, 2 ff.) Und noch einmal tritt eine auf den ersten Anblick fremdartige Episode ein — sie scheint nur fremd! Denn sehen wir nur ihre thematische Entwicklung an: wir haben (Presto) wieder ein Doppelthema (**69**), das sich aber in seinen beiden Bestandtheilen aus dem des „pacem" (**63**) leicht ableiten lässt: wir erkennen beide wieder, nur rhythmisch modificirt. Darin liegt der Schlüssel zum Verständniss dieser Episode: „es ist das ruhelose, angstvolle Jagen und Rufen nach Frieden des Gemüths unter den Drangsalen des Lebens*), als deren Gipfel sich nun wieder" (NB. unter dem noch nachwirkenden Druck der vorhin durchlebten Vorstellungen — Anm. des Verf.) „die Schrecken des Krieges darstellen" (Faisst); daher der furchtbare Aufschrei des Chors, dagegen der wie beschwichtigende Ruf des Solosoprans und sofort die characteristische Modification des Schritts auf „dona" (füher Terz, jetzt verminderte Quint!) und damit die Rückkehr zur früheren Stimmung. —

„— Das Streben wird gemindert,
Des Geistes Gluthstrom ebbet nach und nach,
Ins hohe Meer werd ich hinausgewiesen,
Die Spiegelfluth erglänzt zu meinen Füssen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag" —

— ein neuer Tag, der keiner Nacht mehr weichen soll! Selig durcheilen wir noch einmal die Hauptmotive der Friedensvorstellung — auch der letzte Gedanke an die Welt des

*) Das ja Beethoven zeitlebens als „Kampf" kennen lernte!

Kampfes entschwindet in dem unsicheren Pochen der Pauke (**71**; Kl. 118, 1, 6 ff.)

„— Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die eh'rnen Thore fernabdonnernd zu — —."

Unaufhaltsam dringt die Sonne durchs enteilende Gewölk, mit mildem freundlichem Licht die verklärte Welt übergiessend: Friede überall! Erreicht ist das Ziel alles Ringens, das heiss erflehte, lang ersehnte, erfüllt das himmlische Wort des Gloria, befriedigt der ringende Geist — ewiglich! — —

Der Schluss der Messe klingt „hinaus ins Weite". Der äussere Schluss ist noch lang kein innerer, und lange noch hallen die „Weltgedanken" Beethovens in der Seele des fühlenden Hörers nach, lange noch, nachdem der letzte Ton der rasch und selbst ohne dominantische Cadenz unvermittelt herbeigeführte Schlussaccord verrauscht ist.*)

---

*) Wir haben in unserer Aufführung den Versuch gemacht, dieses Ausklingen im innern Ohr des Hörers dadurch zu unterstützen, dass wir die Orgel mit vollem Werk den Schlussaccord aushalten und — nach Art des Nachspiels in der Messe — in nach und nach schwächerer Registrirung eine ernst feierliche Accordentwicklung (in diesem Fall aus der fünfstimmigen G-dur-Fantasie von J. S. Bach [Ausgabe Peters, Bd. IV, Nr. 11] natürlich mit freiem Schluss in D-dur) pp verhallend sich anschliessen liessen, während welches Postludiums das Publikum den Concertsaal verlassen konnte.

Der Verf.

X.

Haben wir uns nach dem Vorangegangenen auch noch gegen Characterisirungen der Missa solemnis zu wenden, wie sie selbst gedruckt worden sind: die Messe sei „kein höchstes Ergebniss“ — in ihr „herrsche der ästhetische Schein“ — „ihr fehle die volle Energie der Dissonanz —“? — Der sie schrieb (Nohl), weilt nicht mehr unter uns. Ueberlassen wir es daher dem Leser, sich sein Urtheil über die Messe zu bilden.

Die Zeit ist ja glücklicherweise vorbei, wo das eigentlich Befremdliche an der Missa solemnis, nämlich das Colossalische in den Verhältnissen, Sinn und Gefühl der Hörer darniederdrückte. Wir haben theils im tieferen Eindringen in die Tonwelt Beethovens, theils im künstlerischen Wechselverkehr mit gewaltigen Erscheinungen der Neuzeit, die sich einerseits um Richard Wagner gruppieren, andererseits um Johannes Brahms vielleicht noch gruppieren werden, — wenn diese Sphinxnatur erst ganz enträthselt sein wird — uns an grössere Verhältnisse gewöhnt. — Wie einer jener mittelalterlichen Dome, von dem Gewimmel der Alltäglichkeit umringt, nur dann in seiner ganzen ragenden Grösse, der ganzen überwältigenden Wucht, aber auch Harmonie seiner Verhältnisse erfasst und beurtheilt werden kann, wenn wir ihn von einem weiten Gesichtspunkte aus betrachten, so ist auch bei einem Werk wie die Missa solemnis eine volle Würdigung, eine volle Bewunderung und ein volles Verstehen nur möglich, wenn wir unter Ab-

straction von allem Alltäglichen jenen weiten und grossen Blick uns ihm gegenüber nicht erschweren. Und dazu müssen wir an den Ursprung dringen, von dem das Werk entsprang, wir müssen wissen, was Beethoven sagen wollte, und wir werden erkennen, warum er — in ehrlicher Arbeit schaffend — es so und nicht anders sagen musste. Dann werden wir einsehen, dass es nicht Unform ist, was uns hier entgegentritt, sondern eigentlich Urform, d. h. solche die sich der gestaltende Gedanke selbst bildet und die ihm als einem Ausdruck des Genies nicht erst von aussen gegeben zu werden brauchte, die wir aber auch in ihrer unter Umständen übermenschlichen Grösse erfassen, vor der wir uns, selbst wenn sie unserer eigenen Auffassung zu hoch und zu riesenhaft ist, willig beugen müssen.

Nicht wollen wir, wo der einsame Meister den Zusammenhang mit der äusseren Welt verloren hat, ihm nicht Gehör schenken, weil er taub war und das Reich des Klanges in seiner Idee oft anders fasste als wir Hörenden. Musste er nicht den Zusammenhang mit der Welt aufgeben, um die andere, höhere, reinere, tiefer und reiner als wir zu erleben? Homer soll blind gewesen sein — — — die Welt, die er uns schuf, ist voll lachenden Lebens, voll strotzender Formen. Vielleicht wird eine Zeit kommen, wo man erzählen wird: Ludwig van Beethoven soll taub gewesen sein — aber die Welt, die er vor die Seele zauberte, sie klingt und singt, weil sie in ihm sang und klang, wie jene in des erblindeten „Sehers“ Seele leibte und lebte.

Und wenn wir irgend auf Spuren stossen, wo die Menschlichkeit des Meisters im Ringen mit dem Göttlichen in ihm unterlag, so wollen wir uns daran nicht kehren und erst recht nach den handgreiflichen Beweisen des Betonens der ureigensten Persönlichkeit Beethovens suchen, die uns Alles erklärt, um so zu der freudigen Sicherheit zu

gelangen, dass wir in der Missa solemnis keinen „verlorenen Pfeil“ zu erblicken haben, den der Meister, wie ein Biograph meint, nach einem für ihn unerreichbaren Ziel abschoss. Vielmehr sei uns dieses Werk eine erhabene und erhebende Aeusserung seines innersten Wesens in der Fülle seiner schillernden aber harmonischen Farbenpracht, hier freilich angeglüht von einer „lux aeterna“, die ihm mitten durch alle Miseren des Lebens hindurch den Weg zum Himmel erleuchtete. — Einst wollte Beethoven ein Requiem schreiben; er hat es nicht gethan, aber die zweite Bitte des kirchlichen Textes dazu:

„et lux perpetua luceat eis“

sie hat sich an ihm erfüllt, wie nie an einem Sterblichen; denn er hat darnach gefleht in heiligem Ringen und mit dem Ernst und der Tiefe des Geistes, der sich dem Urquell seines besseren Seins nahe fühlt. —

— — — — — — —

„Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.“

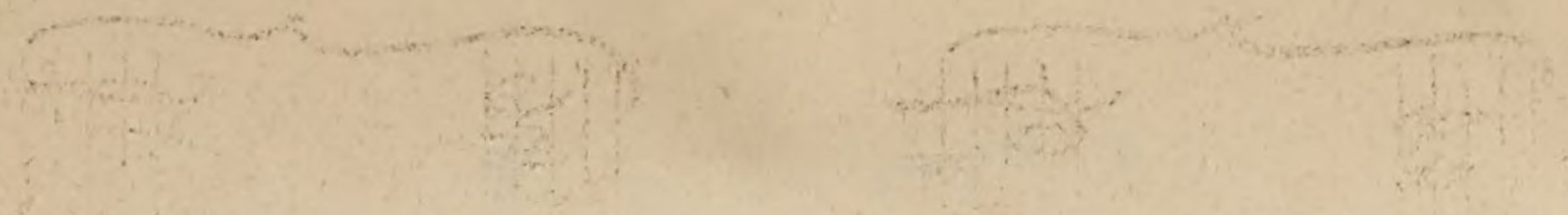
Inhalt.

	Seite
Vorwort	5
I. Biographisches und Characteristisches	11
II. Beethoven und Erzherzog Rudolf	19
III. Stimmungen	29
IV. Beethoven und die Religion	36
V. Messe und Messetext	46
VI. Beethoven und der Messetext	54
VII. Bedeutung der Missa solemnis in Beethovens und in der allgemeinen Kunst	63
VIII. Allgemeine Characteristik	71
IX. Analyse	81
X. Schluss	131

Druckfehlerberichtigung.

Seite 13 Zeile 12 von unten lies „Selbstzucht“ statt „Selbstsucht“.

Druck von Joh. Walch, Buch- und Steindruckerei, Augsburg.



I. Kyrie.

Fagott 1

a

1.

f

Ky- - ri- e

f

b

p

c

p f

p p

2a

2b

(e- lei- - - son

3

chri- ste

Chri- ste

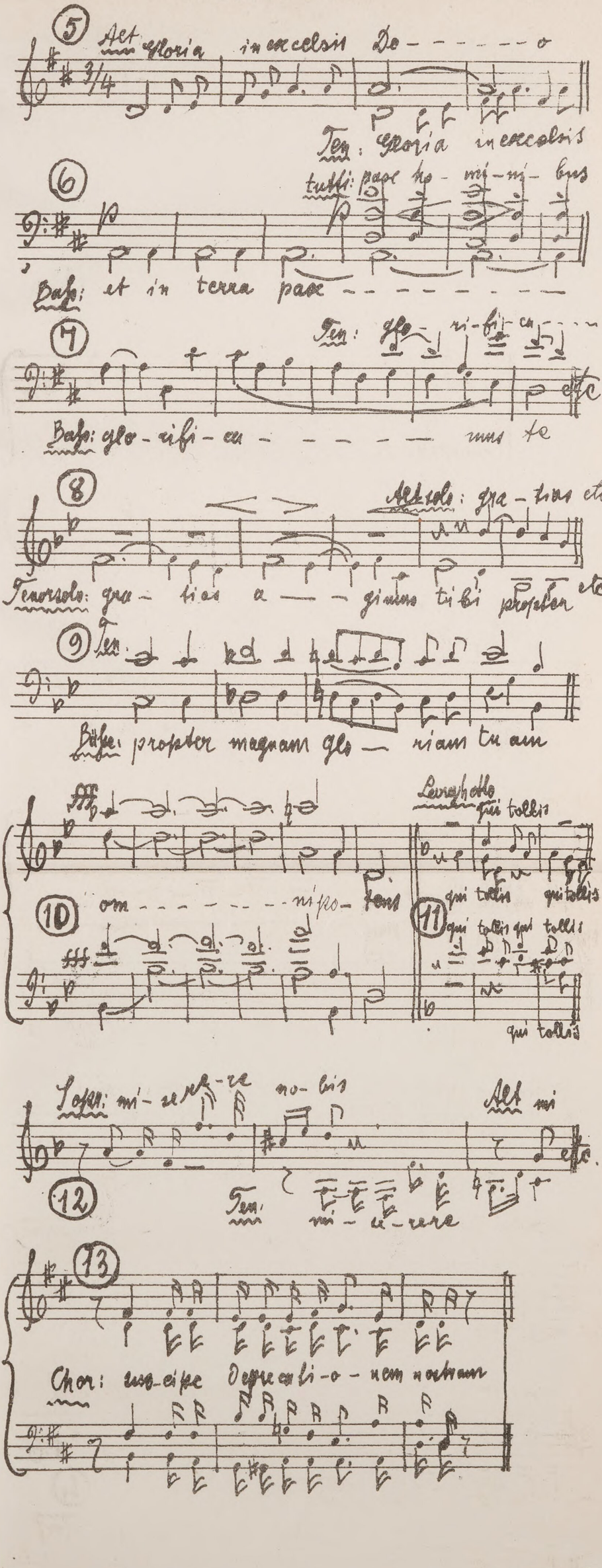
e- lei- - - - - - son

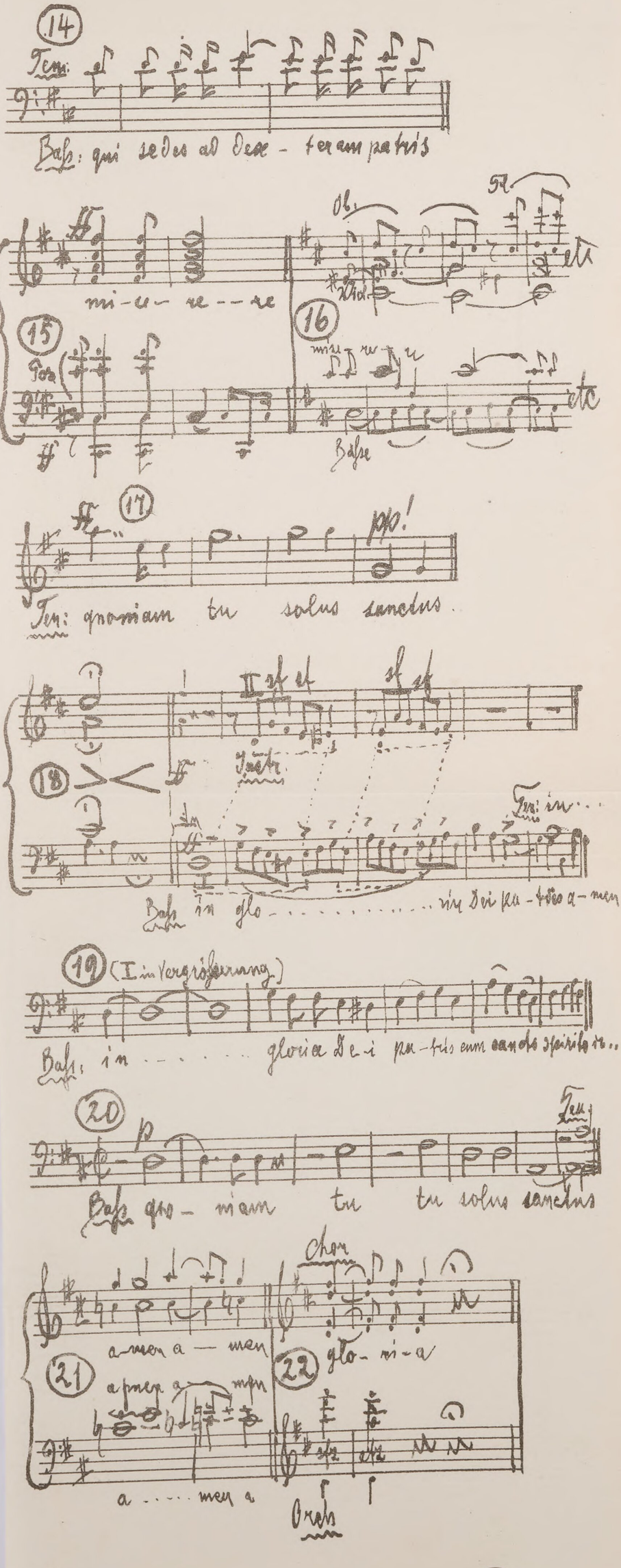
4

Violle

Ten: e- - - lei- - - - - son

II. Gloria


5
Alt Gloria in excelsis Do - - - - - - o
Ten: Gloria in excelsis
6
tutti: pax ho - mi - ni - bus
Bass: et in terra pax - - - - - - - - - -
7
Ten: glo - ri - fi - ca - - - -
Bass: glo - rifi - ca - - - - - - mus te
8
Altsolo: gra - tias etc
Tenorsolo: gra - tias a - - - gimus tibi propter etc.
9
Ten.
Bass: propter magnam glo - riam tu am
10
om - - - - - - - - - nipo - tens
Larghetto
qui tollis
qui tollis qui tollis
11
qui tollis qui tollis
qui tollis
Sopr: mi - se - re - re no - bis
Alt mi
12
Ten. mi - se - rere
13
Chor: sus - cipe deprecati - o - nem nostram


14
Ten: Bass: qui sedes ad dexe - teram patris
Ob. Kl. Fg.
mi - se - re re
15
Pos
16
Bässe
etc
17
pp!
Ten: quoniam tu solus sanctus
II
18
Bass in glo - - -

III. Credo

(23) f sf Ten f Cre- do cre- do sf

Bass Cre-do cre-do in unum unum Deum

(24) pp ante omnia omnia sae - - cula

Bass ante ante omnia sae - - - - cula

(25) sf ff

non factum consubstanti-a-lem patri per quem omnia ....

(26) Clar. Ff

Fag. col 8 ..... p

(27) (28) f sf

Ten Bass de-scendit de coelis

(29) Adagio dim mezza voce

Ten Solo et et incar-natus est de spiritu sancto etc

(30) Flauto solo (non ligato)

(31) cresc. ff 3/4 Chor: ho-mo fac-tus

Ten. Solo: et... et homo factus

Adagio espr. (32) f Sopr. crucifixus

Soli: Alt: crucifixus crucifi-xus etiam (33)

Ten. Cruci-fi-xus etiam pro nobis

Bass: crucifixus... pro nobis

(34) (35) (36) (37) V.

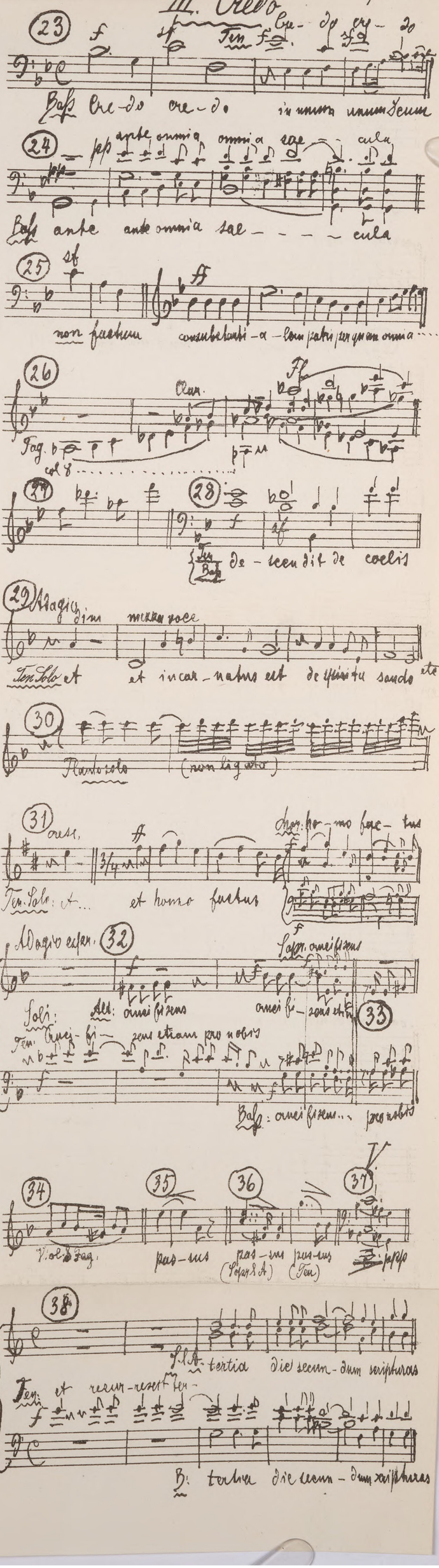
Viol. & Fag. pas-sus pas-sus pas-sus pppp

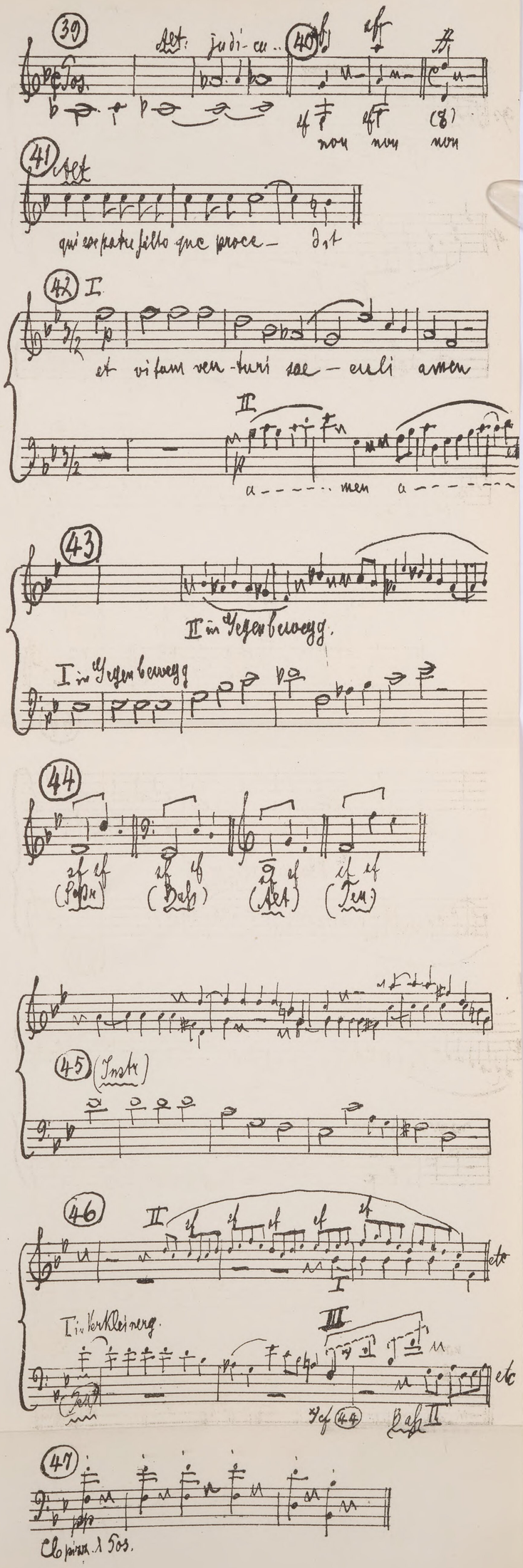
(Sopr. & A) (Ten)

(38) S. & A. tertia die secun-dum scripturas

Ten. et recur-rexit ter-

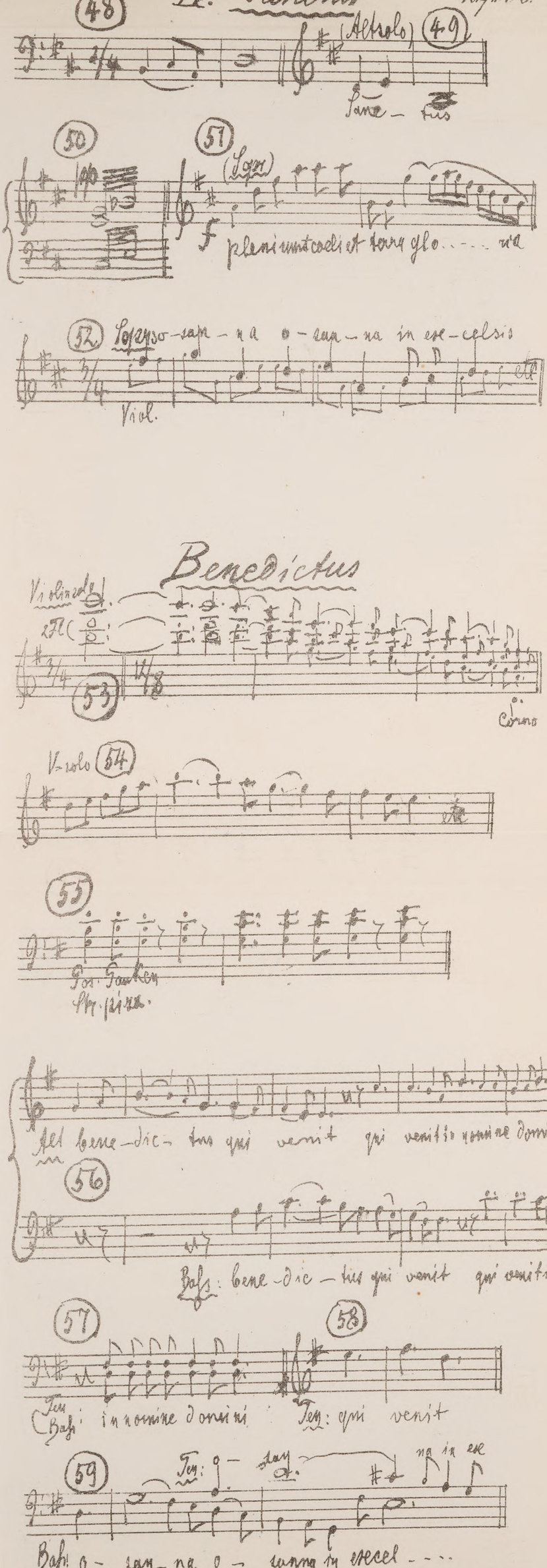
B: tertia die secun-dum scripturas




39
Alt: judi-ca..
40
non non non
41
Alt
qui ex patre filio que proce- dit
42
I
et vitam ven-turi sae-culi amen
II
a - - - - - men a - - - - - -
43
II in Gegenbewegg.
I in Gegenbewegg
44
(Sopr) (Bass) (Alt) (Ten)
45
(Instr)
46
II
I in Verkleinerg.
III
Bass II
47
Clarinet. 1 Pos.

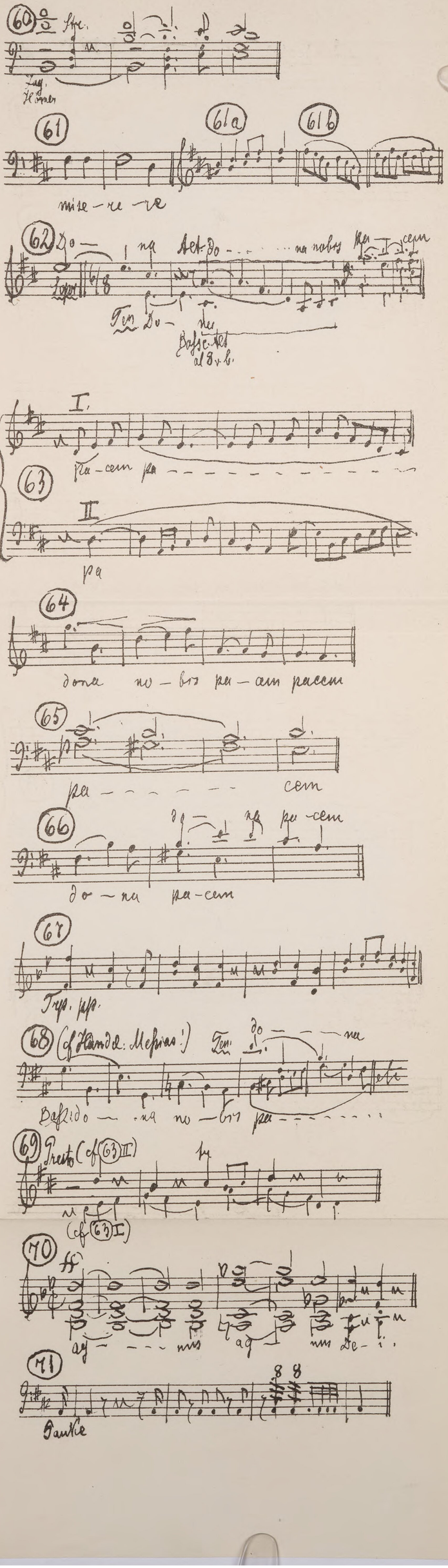
IV. Sanctus

Tafel 6.



V. Agnus Dei

Tafel 7



BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weber, Wilhelm

Beethovens Missa solemnis eine Studie

Augsburg 1897
Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.23-bh
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11840437-5